U d'/ of Ottawa
39003001405769

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/traitgnra00becq

TRAITÉ GÉNÉRAL

DE

VERSIFICATION

FRANÇAISE

OUVRAGES DE M. L. BECQ DE FOUQUIÈRES

Poésies d'André Chénier. Édition critique. 2e édit. 1 vol. grand in-18. Charpentier. 1872. . . . . 6 fr.

Œuvres en prose d'André Chénier. Nouvelle édition, précédée d'une étude sur les écrits politiques d'André Chénier, accompagnée de notes et d'un index. 1 vol. Bibliothèque Charpentier. 1872 . . . . . 3 50

Documents nouveaux sur André Chénier. 1 vol. Bibliothèque Charpentier. 1875. . . . . 3 50

Œuvres de François de Pange (1792-1796), avec une étude, des notes et une table analytique. 1 vol. Bibliothèque Charpentier. 1872.. . . . . 3 50

Poésies de F. Malherbe. Édition variorum, avec une introduction, des notes nouvelles et un index. 1 vol. Bibliothèque Charpentier. 1874. . . . . 3 50

Poésies choisies de P. de Ronsard, avec notes et index. 1 vol. Bibliothèque Charpentier. 1873. . . . . 3 50

Poésies choisies de J.-A. de Baïf, suivies de Poésies inédites, avec une notice biographique et bibliographique, des notes, des index, des spécimens orthographiques et un tableau de la prononciation au xvie siècle. 1 vol. avec portrait. Bibliothèque Charpentier. 1874.. . . . . 3 50

Œuvres choisies de Joachim du Bellay, avec une notice, des notes et un index. 1 vol. Bibliothèque Charpentier. 1876.. . . . . 3 50

Isidore Pils, sa vie et ses œuvres. Brochure grand in-8°. Charpentier. 1876 (*épuisé*).

Les Jeux des anciens. Ouvrage accompagné de gravures sur bois, d'après l'antique. 2e édition. 1 vol. grand in-8°. Paris, Didier et Cie. 1872. . . . . 8 »

Aspasie de Milet. Étude historique et morale. 1 vol. in-12. Paris, Didier et Cie. 1872. . . . . 3 50

Paris.— Imp. Vve P. Larousse et Cie, rue Montparnasse, 19.

TRAITÉ GÉNÉRAL

DE

VERSIFICATION FRANÇAISE

PAR

L. BECQ DE FOUQUIÈRES

PARIS

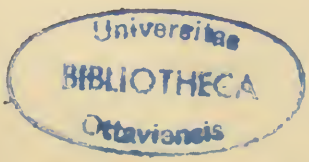
G. CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

—

1879

Tous droits réservés



PC
2505
.B3
1879

PRÉFACE

Tous les traités de versification parus jusqu'à ce jour, et ils sont nombreux, partent de ce principe, que la versification française n'est fondée que sur le nombre. Cependant il n'en est pas un qui ne parle à chaque page du rythme, de la cadence, de la mesure et de la musique des vers, expressions qui n'auraient aucun sens si un vers n'était, en effet, que l'assemblage d'un certain nombre de syllabes. Il n'en est pas ainsi. Dans quelque langue que ce soit, antique ou moderne, un vers se compose avec le nombre et le temps. La langue française ne fait pas exception; et ce qui distingue ce nouveau traité de versification de tous les traités antérieurs, c'est que précisé-

ment nous avons tenu compte du temps et mesuré la durée normale du vers fondamental et de toutes les unités métriques plus courtes en usage dans la poésie française.

Un vers français doit être considéré comme une véritable phrase musicale, qui se divise en un certain nombre de mesures, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions égales du temps total. La théorie scientifique de la versification française repose donc sur le rapport qui existe entre le nombre et le temps. On verra combien est fécond ce principe et avec quelle facilité il nous permet de rattacher notre système de versification à celui des anciens. De ce principe se déduisent toutes les règles auxquelles sont soumis les vers français ; et c'est encore lui qui nous a conduit à découvrir les lois de l'évolution rythmique dont notre siècle a été le témoin.

Quel que soit le jugement que l'on porte sur la valeur des innovations introduites dans la poésie

moderne, on ne peut désormais se soustraire à la nécessité d'en rechercher le caractère et la raison. Tous les traités en usage jusqu'ici ne s'appliquent qu'à la versification du XVIIe siècle. A l'aide de quel principe d'ailleurs eussent-ils expliqué l'évolution romantique, du moment qu'ils ne tenaient pas compte du temps? C'est donc encore dans cet ouvrage un point de vue entièrement nouveau.

Nous avons étudié le système de versification, que conventionnellement nous appelons romantique, avec un esprit dégagé de préjugés et avec la même attention scrupuleuse que le système classique. Si l'Université et l'Académie elle-même s'efforcent de maintenir les grammaires et les lexiques au courant des révolutions du langage, quelle raison pourrait-on alléguer pour laisser dédaigneusement de côté la langue des vers et lui refuser le droit de se plier à la façon de sentir des générations nouvelles? Toutefois, il y a vingt ans, et c'est la légitime excuse de nos devanciers, juges du goût le plus sûr pour la plupart, il eût

été téméraire de regarder la révolution romantique comme accomplie. Le bruit des récentes luttes littéraires était à peine apaisé. Aujourd'hui les œuvres de Victor Hugo sont entrées en possession de leur renommée, et la *Légende des siècles*, parue en 1859, est à juste titre considérée comme un modèle achevé de l'art romantique, comme une œuvre supérieure de laquelle la critique peut avec autorité déduire les lois de la métrique nouvelle.

C'est pourquoi, voulant mettre en regard l'un de l'autre le XVIIe siècle, cette grande époque de l'art classique, et le XIXe siècle, le premier de l'ère romantique, nous avons exclusivement porté toute notre attention sur les tragédies de Racine et sur les *Légendes des siècles* de Victor Hugo. Les unes représentent l'art classique dans sa forme la plus parfaite, les autres l'art romantique dans sa forme la plus libre. Ces deux œuvres, si différentes l'une de l'autre et entre lesquelles nous n'établissons jamais de comparaison, sont en quelque sorte les deux pôles, les deux points

fixes autour desquels gravite ce nouveau traité de versification. C'est uniquement de ces deux livres que sont tirés les exemples que nous avons dû rassembler en grand nombre.

En rétrécissant ainsi volontairement le champ où nous devions aller chercher toutes nos citations, nous augmentions la difficulté, très grande par elle-même, de recueillir une abondante moisson d'exemples appropriés à tous les cas. Cela est vrai; mais l'intelligence du lecteur suffit, la plupart du temps, à suppléer à l'insuffisance d'un exemple, et cette insuffisance même a parfois son prix, puisqu'elle témoigne de la rareté relative de tel ou tel fait particulier. D'ailleurs, pour le temps actuel, nous ne pouvions mettre à contribution d'autres œuvres que celles de Victor Hugo. Lui seul possède une autorité incontestable, et vis-à-vis de sa haute personnalité littéraire on peut user en toute liberté d'une juste critique, sans crainte de lui porter ombrage.

L'importance que nous avons cru devoir accorder à la versification moderne nous créait l'obli-

gation de résoudre les deux questions, si souvent débattues, de l'enjambement et de l'hiatus. Pour l'hiatus, nous avons substitué aux règles arbitraires et absolues, formulées par les anciens traités, une règle tempérée, fondée sur les lois du langage. Quant à l'enjambement, nous en avons rattaché la théorie au principe générateur du vers fondamental ; et nous avons mis en évidence les perturbations qu'il amène dans le temps et dans le nombre, perturbations repoussées avec raison par les poètes classiques, mais qui sont une conséquence inévitable de la révolution romantique. Au surplus, l'emploi systématique que nous avons fait des notations musicales jette une grande clarté, non seulement sur le phénomène assez simple de l'enjambement, mais encore sur les phénomènes les plus compliqués de la métrique française, tels que les oscillations du temps réel autour du temps théorique et les altérations de la durée normale des vers.

Pour la première fois, dans un traité de versification française, l'allitération et l'assonance ont

été l'objet de recherches étendues. Les deux chapitres où nous nous sommes proposé l'examen de ce double phénomène seront certainement pour beaucoup de personnes une révélation des procédés mystérieux à l'aide desquels les grands poètes forcent et captivent les âmes. Ils témoigneront, s'il en est encore besoin, de l'incomparable génie de Racine. Peut-être ne sera-ce point inutile dans une époque littéraire momentanément troublée.

Nous ne dirons qu'un mot des chapitres consacrés à la poésie lyrique. Nous avons dû y résister au plaisir de donner des exemples, à cause du grand nombre et de l'étendue des citations qu'il eût été nécessaire de rassembler. Après avoir déduit des lois générales du mouvement les lois particulières qui régissent les mètres français et président à leurs rapports mutuels, nous avons présenté une étude comparée de l'ode grecque et de l'ode française, parallèle qui ne tourne pas, croyons-nous, au désavantage de la poésie lyrique moderne.

En composant cet ouvrage, nous n'avons jamais oublié que l'art de la poésie exige le concours des deux organes de la parole et de l'ouïe. C'est la voix humaine qui forme les sons, les assemble et leur imprime un mouvement; mais c'est l'oreille qui juge de leur harmonie, de leur ordonnance et qui seule possède la mesure du temps. En outre, nous avons dû souvent chercher des éclaircissements dans les rapports étroits qui unissent l'art de la versification à celui de la déclamation. Les phénomènes métriques reçoivent de cette méthode une clarté inattendue; et d'ailleurs, puisque la déclamation n'est en quelque sorte qu'une exécution musicale, les difficultés rythmiques ne peuvent se résoudre mieux qu'en les soumettant au jugement de notre oreille. Ces deux arts obéissent aux mêmes lois. Si nous parlons en prose sur des rythmes inégaux et incessamment variables, la musique et la poésie ont cela de commun que toutes deux soumettent le langage des hommes à des rythmes égaux.

Ce traité s'adresse donc non seulement aux

poètes, désireux de posséder la théorie scientifique de leur art, mais encore à toutes les personnes qui lisent des vers, et en particulier aux acteurs, que leur goût naturel ne soustrait pas toujours aux conséquences fâcheuses d'une éducation imparfaite. Enfin les musiciens, qui devront nous pardonner de toujours nous exprimer en littérateur (ne possédant que les premières notions de leur art), trouveront peut-être à profiter de quelques-unes de nos observations sur les relations élémentaires de la musique et de la poésie.

Nous aurions pu éclairer souvent nos démonstrations par des rapprochements plus nombreux soit avec la versification grecque ou latine, soit avec celle des peuples étrangers. Mais nous ne goûtons véritablement bien que les vers composés dans notre langue maternelle. C'est notre intelligence, beaucoup plus que notre oreille, qui jouit, non de la sonorité des mots, mais du rythme d'un vers grec ou latin, allemand ou anglais. En de telles questions, il faut se résoudre à ne parler

que de cela seul que l'on sent réellement. Pour nous affermir dans cette manière de voir, nous n'avions qu'à constater le peu de compétence des étrangers qui prétendent juger de notre versification. C'est ainsi que Schiller, un poète, Hegel, un philosophe, Lessing, un critique, n'ont jamais vu dans notre versification que la difficulté vaincue de la rime, et qu'ils nous laissent entendre, sans beaucoup de précautions oratoires, qu'à leurs yeux un vers français ne fut jamais un vers. S'ils n'avaient pas eu la faiblesse ou la témérité de porter un jugement sur ce qu'ils n'entendaient ni ne sentaient, ils eussent évité de dire une impertinence littéraire. Cet exemple nous a donc engagé à ne pas parler légèrement des versifications anciennes ou étrangères, que notre oreille française n'est nullement sûre d'apprécier à leur juste valeur.

Le titre de *Traité général*, que nous avons donné à cet ouvrage, indique suffisamment que nous n'avons pas l'intention de le présenter comme un livre élémentaire. Il suppose la con-

naissance de toutes les règles de tradition et d'usage, dont il est nécessaire que les commençants s'instruisent dans un traité de quelques pages. Nous nous sommes constamment placé à un point de vue supérieur, d'où les règles apparaissent comme les conséquences plus ou moins justifiées des grandes lois qui régissent l'esprit humain.

Nous espérons, et c'est là notre seule ambition, que cet ouvrage pourra exercer une heureuse influence; qu'il contribuera à raffermir dans quelques esprits ébranlés le respect des principes éternels, qui sont la source du beau dans les arts et dont le mépris trahit une déchéance morale et intellectuelle. Puisse-t-il enfin ranimer le culte à demi éteint des grands maîtres et prouver une fois de plus que les œuvres vraiment belles sont d'inépuisables trésors, dont le temps ne cesse d'accroître la valeur! Racine, le poète le plus pur et le plus délicat dont s'honorent les lettres françaises, est encore, après deux siècles de renommée, au-dessus de l'admiration de ceux qui

croient le mieux le connaître. Son génie a des secrets qui ne se révèlent qu'à une étude pénétrante, poursuivie de génération en génération; et ses vers, comme ceux d'un Homère et d'un Virgile, sont d'impérissables modèles dans lesquels les âges à venir découvriront encore de nouvelles beautés.

Paris, mai 1879.

CHAPITRE PREMIER

DÉTERMINATION DU VERS FONDAMENTAL

La Poétique forme une des grandes divisions de l'Esthétique, la première et la plus importante. La Métrique ou la Versification, c'est-à-dire en termes très généraux l'art de construire les vers, est une partie de la Poétique. Elle nous enseigne les procédés, semblables ou divers, dont se sont servis ou se servent encore les hommes pour ordonner et rythmer le langage poétique.

La versification française nous enseignera donc les procédés particuliers dont se servent les Français pour construire cette courte phrase poétique qu'on appelle un vers. Les règles du vers français sont, en général, imparfaitement connues, même des poètes. Ceux-ci ont naturellement l'intuition de la plupart d'entre elles, puisque leurs œuvres sont les seules bases sur lesquelles on puisse fonder un traité de versification ; mais, faute de s'être rendu compte des principes supérieurs de la métrique qu'ils appliquent instinctivement, ils ont des audaces irréfléchies qui les jettent en dehors des règles les plus certaines, ou au contraire ils hési-

tent à briser les entraves d'autres règles que rien ne justifie.

C'est que, d'ailleurs, les principes générateurs de toute poésie ne nous préoccupent que postérieurement au sentiment qui nous porte à exprimer par la parole les divers états de douleur ou de plaisir que traverse notre âme. Cependant, c'est dans ces principes essentiels que résident les raisons nécessaires des règles les plus simples de la métrique. Si donc nous voulons donner à ce traité un caractère théorique et non empirique, nous devons nous appliquer à rechercher quels sont les premiers principes auxquels se rattache la constitution du vers fondamental.

L'homme seul a reçu du Créateur la faculté du langage. La parole, c'est-à-dire la voix modulée et articulée, est produite, d'une part, par le larynx, dont les différentes parties, mues par des muscles soumis à notre volonté, ont la propriété d'émettre des sons plus ou moins aigus, et, d'autre part, au moyen de la bouche, dont les diverses parties, également mobiles, modifient ces mêmes sons avant de les jeter dans le milieu qui doit les transmettre à l'oreille de nos semblables. A l'origine, l'être humain dut se servir certainement de ce merveilleux instrument, sous l'impulsion des sentiments qui l'agitaient, sans bien discerner d'abord les propriétés spéciales à chacune des parties qui le composent. Il parlait et chantait en même temps. Son langage tenait du chant, et le chant n'était encore qu'un langage.

Mais bientôt, attentif à s'observer lui-même, il con-

stata les impressions différentes que sa voix faisait éprouver à son oreille selon l'usage qu'il en faisait, c'est-à-dire selon le degré d'effort volontaire qui présidait à l'émission et à la formation de sa voix.

En effet, par la propriété qu'ont les cordes vocales d'émettre, en s'écartant ou en se rapprochant, un son grave ou aigu et de le maintenir un temps plus ou moins long à sa hauteur initiale, les sons successifs, qui traversent le larynx, produisent sur nous un très vif sentiment de plaisir, en déterminant dans notre oreille des états vibratoires correspondants, distincts les uns des autres; d'autre part, le larynx, en rapprochant ou en écartant les cordes par un effort au contraire continu, indivisible en moments distincts, peut émettre des sons montants ou descendants et déterminer dans autrui un état général d'ébranlement nerveux, correspondant sympathiquement au sentiment sous l'empire duquel nous parlons.

L'homme dut ainsi de bonne heure établir, entre la voix qui chante et la voix qui parle, une distinction légère, qui consiste en ce que la voix qui chante monte ou descend par des séries décomposables pour l'oreille en sons déterminés en hauteur et en valeur, et que la voix qui parle monte ou descend selon une suite indécomposable de sons. Mais ce fut insensiblement que s'accentua la différence qui existe entre le chant et la parole. Plus on remonte haut dans l'antiquité, plus on doit s'attendre à entendre l'homme chanter en parlant. La parole n'est en quelque sorte qu'un chant discipliné, réduit, resserré entre d'étroites limites. Tandis que dans

le chant la voix maintient chaque son pendant un temps certain et appréciable et se meut sur une échelle étendue, embrassant plusieurs octaves, dans la parole la voix restreint et égalise à peu près les durées des sons et semble maintenue à une hauteur moyenne dont elle ne s'écarte que très peu. Aussi, dans nos langues modernes, il faut une oreille sensible et longuement exercée pour déterminer approximativement la hauteur et la valeur des syllabes que nous prononçons.

L'homme mit sans doute un temps considérable à s'élever du chant à la théorie générale de la musique, surtout de la musique instrumentale. Quant à l'art de la parole (qui n'était alors séparé de l'art du chant que par un fil bien ténu), ce fut bien plus rapidement qu'il se développa, vu son caractère d'utilité et de nécessité.

En même temps que l'être humain découvrait ainsi une à une toutes les ressources que pouvait lui offrir le jeu combiné de ses organes, il portait plus haut son attention. Il s'emparait de l'espace et du temps; bientôt même il les mesurait, en les divisant en parties égales que son œil ou sa pensée pouvait successivement parcourir d'un mouvement égal. Mesurer le temps ou l'espace est pour nous une opération bien simple : nous avons le pendule et le mètre. Elle était non moins simple pour nos aïeux préhistoriques ; car, entre leurs procédés et les nôtres, il y a une différence, non de principe, mais seulement d'exactitude et de précision. Ils purent mesurer l'espace et le temps dès qu'ils reconnurent qu'il fallait partager l'un en parties égales et l'autre en moments égaux. Le problème était dès lors

ramené à celui-ci : trouver les parties de l'espace et du temps qui serviraient de termes de comparaison.

Pour le temps, les révolutions cosmiques fournirent à l'homme plusieurs étalons, longtemps et encore usités. Le retour périodique du soleil lui donna le jour et ses multiples, les saisons et les années; les modifications visibles de la lune et le retour périodique de celle-ci à un même état permirent à l'homme de compter par lunaisons et de se servir des phases de cet astre comme sous-multiples. Pour mesurer l'espace visible ou tangible, nos aïeux usèrent de divers procédés : du pas, puis de la journée de marche pour les distances à parcourir; de la brasse pour les longueurs flexibles que nous pouvons amener à nous; de la coudée et de la main pour les longueurs rigides, etc. Ainsi, ce n'était pas à une science transcendante que l'homme empruntait les unités du temps et de l'espace, mais à la nature et à lui-même.

En même temps, son esprit s'imprégnait des grandes lois de la création. Il admirait dans les œuvres sorties des mains du Créateur la régularité, l'ordre, la proportion des parties, et, dès lors, s'appliquait à soumettre ses propres œuvres aux mêmes conditions d'organisation. Tous les jours, il voyait les astres s'acheminer d'un pas égal de leur lever à leur coucher; puis, dans le cours de chaque année, les saisons se succéder et revenir à des intervalles de temps égaux. L'homme s'éleva ainsi de bonne heure à cette idée que tout mouvement dont aucune cause ne vient modifier les conditions initiales se continue régulièrement, en parcou-

rant successivement des espaces égaux en des temps égaux. Lui-même, dans l'exercice de ses organes, se sentait soumis aux mêmes conditions, aux mêmes lois; et quand, par exemple, il avait une longue distance à franchir, il s'appliquait à régler sa marche, c'est-à-dire la longueur et la vitesse de ses pas, de manière à faire concorder la régularité de l'acte avec la régularité naturelle du fonctionnement de ses organes. A ses yeux, tout acte, tout mouvement devait être réglé, sous peine d'être désordonné, en contradiction avec le caractère normal des mouvements de la nature et de ses propres fonctions vitales.

Quand donc l'homme eut porté son attention sur l'art de la parole, qu'il fut sorti du monosyllabisme et eut créé à son usage les différentes parties du discours; quand il put reproduire les développements de sa pensée par les développements déjà fort savants de phrases plus ou moins longues, il reconnut la nécessité et il sentit en même temps le plaisir d'ordonner à la fois ses pensées et ses discours. Il s'aperçut aisément que proférer une syllabe demande un moment, petit sans doute, mais réel; que proférer deux, trois, quatre syllabes exige un temps deux, trois, quatre fois plus long; et qu'enfin parler, c'est se transporter dans le temps, c'est passer, de syllabe en syllabe, par une série de moments successifs, correspondant, d'une part, à une série de mouvements musculaires successifs, et d'autre part, à une série de mouvements vibratoires successifs.

Sans doute, dans sa vie difficile et précaire de chaque jour, il usait de la parole sans art, se contentant d'em-

ployer les mots et les phrases immédiatement et uniquement nécessaires à ses besoins actuels ; mais, dès que sa pensée était soumise à une ordonnance réfléchie, sa parole se plaisait à revêtir un caractère d'ordre et de régularité. En résumé, dès que l'homme organisa sa pensée, il organisa ses discours, et sa parole dut obéir aux lois immuables qui règlent les actes et les fonctions de tous les êtres, aussi bien que les mouvements de l'univers.

Tel fut le point de départ naturel du langage poétique, c'est-à-dire du langage harmonieusement organisé dans ses parties comme les créations elles-mêmes de l'esprit. Ce fut alors que l'homme conçut un art intermédiaire entre la parole et le chant, qui fut en quelque sorte, si l'on peut s'exprimer ainsi, un multiple de la parole et un sous-multiple du chant. Il s'ingénia à rapprocher systématiquement la voix qui parle de la voix qui chante, en tenant compte de la hauteur et de la valeur des sons, sans cependant abandonner l'idée corrélative du mot pour le plaisir purement musical du son. D'ailleurs, pour conserver les relations logiques des syllabes d'un mot, il avait imaginé, dès l'époque de la constitution des langues, d'ajouter à la hauteur et à la valeur des sons l'intensité de la syllabe dominante. C'est par l'accentuation que, dans cette mêlée des sons qui aurait pu être confuse, l'homme sauvegarda l'intégrité de l'idée en maintenant l'individualité du mot.

Étant ainsi amené à l'idée de mesurer son discours, de manière que son oreille en reconnût et en appréciât l'ordonnance, l'homme se demanda naturellement par

quel moyen il y arriverait. Tout d'abord, l'oreille exigeait impérieusement que la voix réglât son émission, c'est-à-dire ne lui envoyât pas arbitrairement une somme indéterminée de sons dont elle ne pût supputer le nombre ou la durée. Il fallait donc assurer le jeu régulier de la voix et l'assujettir à une unité de mesure. Or, l'homme fit ici ce qu'il avait fait chaque fois qu'il avait eu un problème de même nature à résoudre. Il se demanda s'il n'existait pas en dehors ou au dedans de lui-même une unité de mesure qui ne fût pas une conception arbitraire de son esprit. Le problème ainsi posé ne devait pas attendre sa solution. L'homme trouva l'unité de mesure qu'il cherchait dans le fonctionnement même de l'appareil préposé à l'émission de la voix, c'est-à-dire dans la respiration.

Quand l'homme est calme et à l'état de repos, la glotte, c'est-à-dire l'espace compris entre les cordes vocales, est largement ouverte en forme de V; l'air, attiré par un mouvement de contraction du diaphragme, se précipite à travers le larynx et la trachée jusque dans les poumons, y laisse l'oxygène nécessaire à l'entretien de la vie, puis, chassé par un mouvement contraire du diaphragme et par l'élasticité pulmonaire, il retourne à l'extérieur chargé d'acide carbonique. Ce mouvement alternatif d'aspiration et d'expiration constitue le double rythme respiratoire.

Chez l'homme silencieux, que rien n'agite, ce rythme est très régulier, et le temps de l'aspiration est égal à celui de l'expiration. Or, par une combinaison merveilleuse, c'est le même appareil et le même courant

d'air qui servent à l'émission de la voix. Pendant l'aspiration, la glotte s'ouvre, et l'air pénètre librement dans les poumons; mais pendant l'expiration, les cordes vocales se rapprochent et forment deux anches, que l'air, chassé par un mouvement musculaire, fait entrer en vibration, en traversant dans son mouvement de retour cette ouverture à bords devenus parallèles, plus ou moins étroite selon l'acuité ou la gravité des sons que nous voulons émettre.

Toutefois, quand nous parlons, la régularité du rythme respiratoire est détruite, et le temps de l'aspiration n'est plus égal à celui de l'expiration. Celui-ci étant seul utile à la production de la parole, le temps de l'aspiration est réduit à la plus petite durée possible. Sans doute il est toujours appréciable, mais il n'exige qu'un moment très court, que nous parvenons à intercaler dans les fissures de nos phrases.

Eh bien, c'est ce temps nécessaire à l'expiration, ou l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux aspirations, qui fut l'unité de mesure au moyen de laquelle l'homme régla son langage poétique et mesura les longs récits créés et coordonnés par son esprit. La récitation poétique se trouva donc ainsi coupée à intervalles égaux par les temps successifs de l'aspiration; et ce fut l'appareil respiratoire lui-même qui scanda le discours et le divisa en parties toujours égales entre elles.

Cependant, l'homme n'avait ainsi déterminé qu'un rythme interne et muet; il était nécessaire qu'il le transformât en un rythme auquel son oreille fût sensible. Il fallut donc que chaque courant d'air expira-

toire fût employé à déterminer, au moyen des sons, une série, identique en durée, d'états vibratoires successifs. Chacun de ces courants devait être ainsi divisé en un certain nombre de temps expiratoires, produisant un nombre appréciable de sensations acoustiques. C'est donc par la production, dans le temps expiratoire, d'une même somme d'impressions acoustiques que la voix et l'oreille se réglèrent mutuellement sur une même unité de mesure. Ce n'est pas, en effet, en elle-même que l'oreille pouvait trouver une unité de mesure lui permettant d'apprécier la durée d'un son ou une somme de durées : elle est obligée de s'en rapporter à cet égard au mécanisme naturel de l'organe vocal. Mais l'oreille additionne, en nombre ou en durée, les chocs qu'elle reçoit; c'est donc en un nombre égal de temps égaux que doit se transformer chaque courant expiratoire. Quel est donc le nombre auquel l'oreille sera le plus sensible? Ce sera celui dont les éléments pourront se grouper suivant un plus grand nombre de combinaisons, chaque groupe étant, avec le nombre total, dans un rapport exact et facile à apprécier. Or, le seul nombre qui remplisse parfaitement les conditions nécessaires est Douze, qui est divisible à la fois par deux, par trois, par quatre et par six; c'est celui que l'oreille analyse le plus aisément puisqu'elle peut le diviser en groupes de deux, de trois, de quatre ou de six sons.

Nous pouvons donc dire maintenant qu'un vers est la somme de douze sons théoriquement égaux en durée, dans lesquels se décompose chaque temps expiratoire. Comme on le voit, le principe générateur de la versifi-

cation est double, puisque celle-ci exige le concours de deux organes, de la voix et de l'ouïe. Il consiste dans une équation physiologique entre la longueur de l'acte expiratoire et la durée des douze sons théoriques perçus par l'oreille.

En partant de ce principe fondamental, les hommes ont imaginé deux systèmes de versification, dont l'un est basé sur la différence de durée qui existe entre les syllabes émises, et dont l'autre est fondé sur l'affaiblissement, en quelque sorte historique, de cette différence. Dans le premier, qui est celui des Grecs et des Latins, les douze temps de l'expiration, produisant les douze sons nécessaires, furent regardés comme théoriques, et chaque temps fut en réalité considéré comme servant à la prononciation d'une syllabe longue ou de deux syllabes brèves.

Ces douze temps étaient donc égaux en durée à douze longues ou à vingt-quatre brèves, et ils pouvaient être remplis par un nombre variable de syllabes, les unes longues, les autres brèves. Dans le second système, qui est celui de la langue française, où la différence de quantité est en général peu sensible, on dut s'en tenir aux douze sons représentant en nombre les douze temps théoriques, et on laissa à la voix, qui se plie merveilleusement au sentiment que nous avons de la mesure, le soin de répartir, dans le même temps total et dans les divisions égales de ce temps, les douze syllabes de chaque vers, variables en quantité, comme les syllabes grecques et latines, mais d'une quantité flottante et incertaine. Nous verrons plus loin, quand

nous traiterons de la constitution du vers, à quelles lois la voix dut obéir dans la répartition des douze sons du vers.

Avant d'aller plus loin, il est indispensable que nous revenions un instant sur nos pas. En choisissant pour unité de mesure du langage poétique la longueur ou le temps de l'expiration, l'homme prenait, semble-t-il, une unité de mesure essentiellement variable. La respiration humaine, en effet, est sensiblement différente selon l'âge, selon le sexe, selon la capacité de la poitrine, selon la qualité de l'air, selon l'altitude de l'habitat habituel. Cette difficulté, qui paraît considérable au premier abord, est cependant du même ordre que celle que l'homme avait eu à résoudre quand il avait dû choisir une unité de mesure pour le temps et pour la distance. La longueur du jour varie pour tous les habitants de la terre selon la latitude qu'ils occupent, et pour les habitants d'une même région selon l'époque de l'année. La longueur du pas, de la brasse, de la coudée varie aussi suivant l'âge, suivant le sexe, suivant la taille, suivant la constitution des différentes races. Ces nombreuses variations n'ont cependant pas empêché l'homme de choisir comme unités de mesure le jour, le pas, la brasse, la coudée. Il arriva de bonne heure à la notion des moyennes, et de même que pour le jour, le pas, la brasse, la coudée, il rapporta la longueur de l'expiration, considérée comme unité de mesure, à un homme d'âge moyen, de taille moyenne, de force moyenne, de capacité pectorale moyenne et placé à l'altitude moyenne de la région occupée par sa race;

de sorte que d'une race à une autre ces unités de mesure pouvaient offrir des différences appréciables. En fait, les unités de mesure, qu'il s'agît du temps ou de la distance, n'étaient pas exactement les mêmes chez les peuples qui les avaient adoptées, bien qu'elles portassent des noms identiques et fussent basées sur un même principe. Il devait donc en être de même pour la longueur de l'expiration ; et, par conséquent, la longueur du vers pouvait, au même titre que le pas et la coudée, varier entre certaines limites.

Au surplus, c'est précisément la souplesse de l'organe vocal qui en fait la supériorité. Lorsque nous parlons ou lorsque nous chantons, nous pouvons, sans changer la mesure, précipiter ou ralentir le mouvement et établir ainsi une relation intime entre le débit rapide ou lent de notre langage et les sentiments vifs ou graves qui nous possèdent. Toutes les fonctions de notre être sont solidaires les unes des autres ; et c'est en prenant l'une d'elles comme régulatrice de l'unité de mesure du langage poétique, que l'homme a pu mettre sa parole en harmonie avec son âme.

Dans toutes les langues, la longueur du vers fondamental doit être considérée comme étant la même. Si l'usage d'un vers plus court ou plus long s'est établi, sa longueur doit être regardée comme déduite de la même unité de mesure : elle en sera ou un sous-multiple ou un multiple. En un mot, toutes les longueurs de vers doivent être commensurables avec la durée de l'expiration, durée que les Grecs ont égalée à vingt-quatre brèves. Car, ce qui est important à déterminer, ce n'est

pas seulement le nombre des syllabes d'un vers, mais le temps qu'il dure. Le vers chinois, par exemple, est rempli par sept monosyllabes, tandis que le vers sanscrit comprend vingt-quatre syllabes, divisées en trois parties de huit syllabes ; or, ce qu'il nous faudrait savoir et ce que nous ignorons, il me semble, c'est la durée musicale de chacun de ces vers ; elle seule pourrait nous permettre de comparer entre eux ces deux systèmes de versification.

D'ailleurs, comme dans toutes les choses humaines, il doit y avoir place dans la versification pour les anomalies et les exagérations. Ainsi on pourrait citer le cas particulier et très curieux des Gitanos, qu'on peut encore entendre chanter dans le sud de l'Espagne. Ils ont exagéré les dimensions de leur vers jusqu'aux dernières limites de la longueur de l'expiration ; de telle sorte que le vers, poussé jusqu'à la fin d'un même souffle, y prend les dimensions d'une strophe. Il y a là une exagération flagrante et une monstruosité prosodique, qui cependant excitent chez les auditeurs habituels des Gitanos un enthousiasme bien fait pour nous surprendre.

Il semble à beaucoup de personnes que les vers grecs ou latins sont plus longs que les nôtres, parce qu'il renferment un nombre variable de syllabes qui, de douze, peut s'élever jusqu'à dix-sept. Ce n'est qu'une illusion de notre oreille, habituée qu'elle est dès notre enfance à compter les sons d'un vers et non à en apprécier les durées. Le vers français dure exactement le même temps que les vers grecs et latins, chacun étant, bien entendu,

considéré dans sa vitesse moyenne; et c'est ce que nous mettrons en évidence dans un chapitre ultérieur lorsque nous traiterons du rythme musical du vers français. D'ailleurs, il faut faire attention qu'en comparant les vers grecs ou latins à nos vers, nous trompons nous-mêmes notre oreille, parce que notre récitation allonge sensiblement les premiers. Notre voix n'est pas exercée à mesurer exactement les brèves et les longues; nous n'avons jamais entendu réciter de vers grecs ou latins; nous ne connaissons même que très imparfaitement la prononciation de la langue d'Homère ou de la langue de Virgile. Très sensibles aux beautés littéraires des œuvres de l'antiquité, nous avons trop souvent l'illusion de croire que notre oreille en apprécie la versification, alors que le mérite musical de celle-ci nous échappe complètement. Nous ne pourrions avoir une idée à peu près exacte de la poésie des anciens qu'en chantant réellement leurs vers sur une mesure convenable. Et encore ne tiendrions-nous aucun compte de l'effet de ces langues mortes, en négligeant leur prononciation particulière, due à la mobilité de l'accent tonique. Toutefois, j'ajouterai qu'après avoir lu le présent ouvrage avec attention, le lecteur aura une idée plus juste des vers des Grecs ou des Latins qu'après avoir étudié un traité de prosodie grecque ou latine. Car, ainsi qu'on pourra le constater de plus en plus en avançant dans cette étude, l'effet produit sur notre oreille par un vers français est identique à celui qu'un vers d'Homère ou de Virgile produisait sur l'oreille d'un Grec ou d'un Romain.

En résumé, nous devons regarder le vers fondamental de toute langue européenne comme soumis au même principe. C'est le rythme respiratoire, transformé en rythme acoustique, qui a permis à l'homme de régler son langage poétique de manière à satisfaire les exigences rythmiques de son oreille. Il a trouvé en lui-même l'unité de mesure à laquelle il rapporte les périodes de son discours ; et le vers français n'est autre chose que la somme, toujours égale en durée, de douze sons perçus par l'oreille et distribués en groupes harmoniques, dans des moments égaux, par la voix qui relie entre elles ces diverses parties et émet ces douze sons dans une seule expiration. Ces idées sont, je crois, nouvelles ; mais elles sont si simples et si compréhensibles qu'il me paraît inutile d'y insister outre mesure. Nous avons mis en évidence le principe générateur de la versification, et nous l'appliquerons dans tout le courant de cette étude. Il nous permettra de donner une explication plus rationnelle de bien des faits mal compris jusqu'à ce jour.

Nous savons maintenant que l'unité de mesure est le temps de l'expiration, et que tout récit poétique est coupé, au moyen des temps aspiratoires, en parties toujours égales entre elles, qu'on appelle vers, et dont chacune équivaut au temps de l'expiration.

Plus d'un lecteur s'imagine peut-être qu'il lui serait loisible, en récitant des vers, de respirer où il veut, quand il veut et comme il veut. C'est une erreur. En dehors des repos logiques de la pensée, dont nous devons profiter pour respirer largement, en un mot pour

nous reposer de la fatigue occasionnée par la récitation, le débit doit être réglé de telle sorte que l'unité de force musculaire, qui détermine le courant expiratoire, produise une unité de travail, qui est le vers. Jamais un aède antique n'aurait pu parvenir, sans succomber à la fatigue et sans lasser l'attention de ses auditeurs, à réciter de suite un ou plusieurs chants d'Homère, si son débit n'eût pas été réglé comme dans les arts mécaniques on règle une chute d'eau ou un jet de vapeur. Le poète peut être comparé à un forgeron qui rythme sur sa respiration les coups dont il frappe le fer placé sur son enclume. De même que le mouvement musculaire régulier du forgeron se résout en bruits qui se succèdent régulièrement, de même chez le poète le rythme respiratoire se résout en rythme acoustique.

Sans doute, dans la représentation dramatique, les acteurs respirent souvent en dehors du lieu théorique de la respiration. C'est que, dans la représentation, usant du même procédé que le musicien, l'acteur augmente et amplifie proportionnellement les effets. Mais quel que soit le nombre des temps expiratoires dans lesquels il aura divisé son vers, en ralentissant le mouvement général, il faudra toujours qu'il fasse sentir à la fin du vers le temps aspiratoire théorique et obligatoire. Au surplus, nous verrons en poursuivant cette étude comment, par la complexité des formes, le temps réel du vers oscille autour du temps théorique ; et on comprendra alors que, dans certains cas, le récitateur éprouve plus de facilité à respirer pendant le repos de l'hémistiche que dans le temps parfois très court réservé

à l'acte aspiratoire. Ajoutons, d'ailleurs, que la versification, comme la musique, est une science exacte, mais dont la précision mathématique est à chaque instant modifiée par l'émotion personnelle. C'est ainsi qu'un orchestre nombreux peut suivre la voix humaine : chacun des musiciens éprouve et partage l'émotion du chanteur, de telle sorte que les erreurs de temps sont corrigées pour l'oreille par ce seul fait que, sous l'empire d'une émotion commune, musiciens et chanteur ont en même temps le sentiment d'un retard ou d'une accélération. Il n'y aurait plus ni chant, ni musique, ni versification, si la mesure était battue par un métronome au lieu de l'être par la main d'un chef d'orchestre.

CHAPITRE II

DE LA RIME ET DE SA FONCTION

L'unité de mesure de toute récitation poétique, le vers, est constituée. Le poète combine, arrange ses mots, de telle façon que liés entre eux ils remplissent un temps total égal à la somme des douze temps théoriques du vers et soient fournis par une seule expiration. Il place alors le premier temps aspiratoire, développe le vers suivant dans son deuxième temps expiratoire, arrête son mouvement par le second temps aspiratoire, et continue ainsi son récit, qui vit et respire comme lui, marquant la mesure au moyen de ses aspirations périodiques. La récitation est désormais mesurée et parcourt des distances égales en des temps égaux. C'est la première de nos fonctions vitales, celle qui nous fait à la fois respirer et parler, qui règle l'expression oratoire de notre pensée. C'est le rythme vital lui-même qui bat la mesure selon laquelle notre parole vient d'un mouvement alternatif battre à son tour notre oreille.

Quelle est donc la première règle qui s'impose au poète? C'est celle qui doit établir et maintenir une

relation certaine entre la parole du poète et l'oreille de ceux qui l'écoutent. Il faut que les auditeurs éprouvent la sensation de la mesure qui règle la récitation. Il est donc nécessaire que le rythme du discours se transforme en sensation acoustique, en d'autres termes que l'oreille perçoive le retour périodique du temps aspiratoire. Pour obtenir cet effet, il est indispensable que la fin de chaque vers détermine une vibration identique du tympan ou une suite de vibrations se reformant suivant une même combinaison, ou encore que chaque vers, en se développant, reproduise le même système d'accidents oratoires dont le jeu périodique soit perçu par l'oreille.

On peut concevoir ainsi plusieurs moyens de transformer le rythme du langage en un rythme acoustique. Chacun de ces moyens a fourni un système différent de versification. Nous ne nous arrêterons pas ici au système basé sur le retour des sons allitérés, soit que les consonnes allitérées frappent les syllabes initiales des pieds métriques ou des éléments rythmiques, soit qu'elles frappent les syllabes affectées de l'accent tonique. L'allitération joue cependant dans toute versification, y compris la nôtre, un rôle secret qui n'a jamais été mis en lumière ; elle n'est donc soumise, dans notre versification, à aucune règle déterminée, et les poètes en font inconsciemment usage, la plupart du temps par intuition et sans s'en rendre un compte exact. Plus loin, nous en reparlerons plus amplement.

Comme nous n'avons pas encore traité des accents, nous nous bornerons à rappeler que plusieurs langues

modernes, qui ont des prononciations fortement marquées, ont pu baser tout un système de versification sur la position relative des accents, reproduisant ainsi le même rythme dans chaque vers, et faisant occuper aux toniques des places déterminées d'avance. C'est d'ailleurs une question controversée que celle de savoir si l'allitération et l'accentuation seules sont suffisantes pour faire sentir le rythme, et si un accident déterminatif de la fin du vers n'est pas nécessaire. Les poètes inclinent à combiner le système des toniques fixes avec l'un des deux systèmes qui nous restent à examiner, et qui consistent à faire sentir le retour du temps aspiratoire. Ces deux systèmes, celui des Grecs et des Latins, d'une part, et le nôtre d'autre part, obtiennent, au moyen de la mobilité des toniques, l'avantage de laisser au poète une bien plus grande liberté dans le rythme intérieur du vers.

Les Grecs et, à leur imitation, les Latins, établissant les douze temps du vers, non sur un nombre égal et immuable, mais sur un nombre variable de syllabes, valant les unes un temps et les autres un demi-temps, pouvaient à leur gré introduire dans leur hexamètre soit le spondée, composé de deux syllabes longues (_ _), soit le dactyle, comprenant une longue et deux brèves (_ ∪ ∪), chacun de ces deux pieds étant équivalent à deux temps. Afin de faire sentir le retour du temps aspiratoire, ils imaginèrent de terminer chaque vers par la même combinaison métrique, un dactyle suivi d'un spondée (_ ∪ ∪ | _ _), laissant au poète la liberté de faire, de chacun des quatre premiers pieds,

soit un dactyle, soit un spondée. La nécessité de terminer le vers par un spondée s'était imposée, parce que le temps de l'aspiration devait être pris sur la durée de la dernière syllabe longue. C'est pour cela que cette syllabe tient sa quantité de sa position et non de sa nature, et que par suite elle peut être brève. Dans ce système, le poète n'avait point à son service un nombre considérable de combinaisons ; elles se réduisaient à seize, qui sont données par la figure suivante :

— — *ou* — ∪ ∪	— — *ou* — ∪ ∪	— — *ou* — ∪ ∪	— — *ou* — ∪ ∪	— ∪ ∪	— —

Les vers français offrent un beaucoup plus grand nombre de combinaisons. Il est juste d'ajouter que l'accentuation jouait aussi dans les vers grecs et latins un rôle fort important et modifiait de la façon la plus variée pour l'oreille le rythme déterminé par la quantité. Les auditeurs d'Homère ou de Virgile, le peuple qui se pressait aux représentations des drames d'Euripide ou des comédies de Térence, étaient certainement aussi sensibles à l'accentuation qu'à la quantité. Ce charme particulier des vers grecs ou latins est perdu pour nous. Cependant, fait digne de remarque, c'est précisément ce charme des accents rythmiques et toniques que nous recherchons dans nos vers, de telle sorte que, sous le rapport du rythme, nos vers français nous donnent à l'audition la sensation de vers grecs ou latins beaucoup mieux que la lecture des vers grecs ou latins eux-mêmes.

Laissons d'ailleurs de côté pour le moment cet ensemble de lois mélodiques ; il nous suffit d'avoir montré que les Grecs et les Latins avaient, premièrement, considéré la longueur de l'expiration comme équivalente à douze temps (douze syllabes longues ou vingt-quatre syllabes brèves); et, deuxièmement, marqué la fin de chaque vers ou le retour du temps aspiratoire par la même combinaison métrique.

Nous arrivons à la versification française. Dans le principe, la longueur du vers n'avait pas été fort heureusement déterminée, du moins au jugement actuel de notre oreille, assouplie par une longue éducation rythmique. On avait fait choix du vers de dix syllabes, qui se prête à beaucoup moins de combinaisons que l'alexandrin, et qui, ainsi que nous le verrons plus loin, tout en ayant l'avantage de maintenir le temps réel du vers dans les limites du temps théorique, avait l'inconvénient de raccourcir d'un quart la durée du vers et le temps normal de l'expiration. L'aspiration revenait, à des intervalles trop rapprochés, couper le discours poétique. Avant de se rendre à la nécessité d'allonger le vers, en reportant régulièrement plus loin le temps aspiratoire, les poètes prirent un parti défectueux. Ils usèrent irrégulièrement et arbitrairement de la faculté de rejeter le trop-plein d'un vers sur le suivant, de telle sorte que le vers de dix syllabes flottait réellement entre dix et quatorze syllabes. On a souvent reproché à nos vieux poètes l'usage si fréquent qu'ils faisaient de l'enjambement dans leurs vers de dix syllabes. Comme on peut s'en rendre compte, ils avaient en quelque sorte

raison de chercher à allonger par quelque moyen le décasyllabe communément usité. Leur faute avait été de choisir primitivement une unité de mesure trop courte.

Ce fut le besoin de rompre les entraves étroites du vers de dix syllabes qui détermina le remplacement de ce vers un peu court par le vers de douze syllabes. L'ampleur de l'alexandrin, ses nombreuses combinaisons rythmiques ouvrirent une ère nouvelle pour la poésie française. Ce vers, composé de douze syllabes communes, égales en durée totale aux douze temps des anciens, nous ramenait à l'unité de mesure antiquement déterminée par les conditions physiologiques des races européennes. Le temps de l'expiration retrouvait dès lors sa longueur normale.

Dans le vers de douze syllabes, chaque syllabe, étant réputée commune et étant en réalité d'une quantité incertaine et flottante, vaut tantôt une longue, tantôt une brève, tantôt plus, tantôt moins. La seule durée invariable et déterminée d'avance, dans l'état actuel de la question, c'est la somme de ces douze syllabes d'une durée variable et indéterminée. Il est ainsi facile de voir que le poète ne pouvait compter sur une différence de quantité, trop peu appréciable entre des syllabes françaises et nullement fixée, pour faire sentir le retour du temps aspiratoire par une combinaison de sons longs et de sons brefs. Il demanda alors à la parité des sons le secours que la métrique lui refusait ; et la poésie française se plia à la nécessité d'introduire dans le dernier temps de chaque vers un son de même nature,

qui vînt frapper l'oreille de l'auditeur d'un choc identique à lui-même. Telle est l'origine de la rime.

Le plaisir que la rime procure à notre oreille ne tient donc nullement au charme problématique que nous cause la répétition d'un son ; il est plus élevé et il a sa source dans le sentiment d'ordre et de régularité que nous fait éprouver la sensation de la mesure. Qu'une rime se dérobe à notre oreille, le rythme est en un instant détruit, de même que, dans l'audition d'une œuvre musicale, le rythme s'évanouit aussitôt que la mesure nous échappe. Le plaisir que nous cause la rime n'a donc pas son siège dans l'ouïe, mais dans l'intelligence ; et, s'il est permis de comparer de très petites choses à de très grandes, il est de même nature que la satisfaction élevée que nous éprouvons dans la contemplation du mouvement régulier de l'univers.

La rime fut d'abord une assonance, c'est-à-dire la répétition identique d'un son, abstraction faite des articulations qui peuvent l'envelopper. Elle ne porta, dans le principe, que sur les voyelles et les diphtongues, et elle dut racheter la faiblesse de l'avertissement qu'elle donnait à l'oreille par la persistance avec laquelle elle la frappait de coups successifs et répétés. C'est pourquoi, dans les poèmes assonants, la même voyelle vient frapper l'oreille dix, vingt, trente fois de suite et plus encore ; ce n'est que par cette persistance qu'elle parvient à marquer la durée de la période mélodique. *Assise* et *firent* ne riment pas ensemble ; mais notre oreille finira par saisir le retour périodique du son *i*, si nous le ramenons dans le dernier temps fort des mots

qui terminent le vers. Voici une suite d'assonances féminines sur le son *i*, prises dans la *Chanson de Roland : Marsilies*, *algalifes*, *Garmalie*, *maldite*, *baillie*, *oreilles*, *milie*, *ire*, *paienime*, *martyrie*, *vivre*, *primes*, *furbies*, *vies*, *hunie*, *sire*, *discipline*, *quinze*, *beneisse ;* et une suite moins nombreuse d'assonances masculines sur le même son : *ami*, *vis*, *sospir*, *prist*, *hardiz*, *dis*, *forsfis*, *vif*, *marchis*, *Veillantif*, *fin*, *chaïr*. La répétition n'avait de limite que l'impuissance du poète à trouver de nouvelle assonances qui pussent s'accorder avec le développement de sa pensée actuelle. Il passait alors à un autre son ; et une nouvelle période de vers se déroulait, portant sur une des voyelles ou diphtongues *a*, *eu*, *é*, *o*, *ou*, *è*, *u*, *an*, *ain*, etc.

Ce système ne satisfaisait que bien faiblement le sentiment de régularité que l'homme porte en lui. Bientôt plusieurs perfectionnements s'imposèrent. Quelques poètes, en ramenant l'assonance un certain nombre de fois déterminé, créèrent la stance, qui fut un multiple du vers et comme une nouvelle unité de mesure, absolument comme mille mètres forment, sous le nom de kilomètre, un multiple du mètre et une nouvelle unité de mesure. Le poème était alors divisé en stances, dont les vers assonaient sur la même voyelle. En restreignant le nombre des assonances, le poète se créait l'obligation de les faire sentir à l'oreille d'une façon plus certaine, et c'est ainsi qu'il fut amené à faire de l'assonance une véritable rime. La versification française fit, en effet, un grand pas le jour où le poète ajouta à la voyelle assonante l'articulation finale. Dans ce nouveau système,

Charles, *message*, *masse*, *muable*, *arabe*, *marches*, *garde* ne purent plus assoner ensemble; l'assonance dut comprendre la voyelle et l'articulation ou la muette finale.

Voici, dans le *Roman d'Alexandre*, une suite de rimes féminines sur le son *ée : ostelée, ramée*, *demorée*, *recelée, veée*, *amonestée, désirée, contrée*, *amenée*, *trovée*, *aportée, prée*, etc.; et une sur le son *èle : praele, canele, Tudele, fontainele*, *gravele*, *ymagele, cancele, ruele, bele*, *pucele*, *mamele*, *novele*, etc. Je prends dans le même roman deux suites de rimes masculines, l'une sur le son *iés : piés*, *plonciés, esseehiés, bronciés, depeciés*, *mangiés, perilliés*, *depeciés, aparilliés, brisiés, pitiés*, etc. ; l'autre sur le son *er : conter, entrer*, *converser, yverner, geler, entrer, amer*, *habiter, parler, entrer*, *mer, avaler*, *fausser, cler, quasser*, etc. C'est la fin du règne de l'assonance : la rime est désormais trouvée.

Bientôt l'assonance devenue rime tend à attirer non seulement la consonne finale, mais encore la consonne qui la précède. Dans ces suites monorimes, on voit apparaître, mais éventuellement, la rime exacte et pleine : *ostelée* et *recelée*, *amonestée* et *aportée*, *désirée* et *contrée*, *canele* et *fontainele*, *gravele* et *novele*, *cancele* et *pucele*, *plonciés* et *bronciés*, *perilliés* et *aparilliés*, *conter* et *habiter*, *geler* et *parler, fausser* et *quasser*. L'apparition de la rime exacte, et la tendance du poète à la rechercher de plus en plus, rendit naturellement inutile la persistance de répétition imposée à l'assonance. La rime détermina par deux chocs identiques

sur l'oreille la mesure que l'assonance ne pouvait dessiner qu'au moyen d'une longue série de chocs plus faibles.

Ce progrès considérable dans la versification, qu'on peut constater dès le XIIe siècle, ne fut pas cependant continu ; l'exactitude de la rime dépendit le plus souvent du goût des poètes. C'est ainsi que dans le *Roman de Renard* la rime est plus souvent exacte et pleine que dans *Floire et Blanceflor*. Même au XVIIe siècle, où la rime au moins suffisante est la règle, on voit cependant encore reparaître la rime faible. C'est ainsi que Racine fait rimer, dans les *Frères ennemis : saisie* et *vie*, *furie* et *vie*, *frappée* et *tombée, sacrifie* et *vie ;* dans *Bérénice : dementis* et *dis, die* et *partie ;* dans *Athalie : imprévu* et *Jéhu*, *vu* et *tribu*, *aîné* et *renfermé*.

Un autre progrès consista dans l'alternance des rimes. Mais tout d'abord, comme dans Eustache Deschamps, les rimes alternées et même croisées se présentèrent irrégulièrement et éventuellement. Ce ne fut que beaucoup plus tard, au XVIe siècle, que l'alternance régulière des rimes masculines et féminines devint la règle. Ajoutons que, d'ailleurs, les rimes croisées ne conviennent en général ni à la poésie épique ni à la poésie dramatique, toute erreur dans le croisement entraînant le remaniement complet de toutes les rimes du poème. Mais ce sera, comme nous le verrons en son lieu, le système naturel de la poésie lyrique.

En insistant sur la rime, j'ai voulu montrer quelle est sa raison d'être, son véritable rôle, et quel but elle nous permet d'atteindre. Au moyen de la rime, le rythme

phonique, régi lui-même par le rythme respiratoire, se transforme en rythme acoustique; et ce n'est plus se servir d'une vaine image que de dire que c'est le souffle du poète qui verse dans notre oreille un flot d'harmonie, dont un archet divin semble modérer ou précipiter le cours. Divin, en effet, est bien cet archet, car c'est celui qui règle le mouvement régulier de la première de nos fonctions vitales.

La rime est la caractéristique de l'unité de mesure; c'est elle qui clôt, par un effet d'acoustique, le temps expiratoire. L'oreille, qui compte les chocs qu'elle reçoit et qui groupe ses sensations acoustiques, est ainsi avertie que les douze sons du vers sont écoulés et que la période mélodique est terminée. Sûre alors de la régularité de la récitation poétique, elle peut s'attacher à jouir, sans craindre de perdre la mesure, des combinaisons rythmiques et des nuances musicales du langage. La rime ne doit donc jamais laisser d'hésitation dans l'oreille et par suite dans l'esprit de l'auditeur. Déterminatrice du mouvement poétique, il faut que l'oreille la saisisse sans que l'esprit, qui analyse le mot qui la contient, puisse hésiter à la reconnaître.

La première condition de la rime est l'identité du son de la voyelle; c'est pourquoi les mots à voyelle brève ne riment pas ou riment mal avec les mots à voyelle longue. La deuxième condition est l'identité des articulations qui suivent la voyelle, et la troisième l'identité des articulations qui la précèdent. Ainsi, *érable* et *adorable, table* et *lamentable, amant* et *dormant*, *réseau* et *oiseau*, *abeille* et *corbeille*, *souvent* et *fervent, ma-*

nière et *printanière, génie* et *ironie*, *avenir* et *rajeunir*, *action* et *résolution*, *Hercule* et *crépuscule*, *droite* et *miroite* sont des rimes qui remplissent les trois conditions exigées. En outre, comme la rime n'est jamais faite pour l'œil, mais toujours pour l'oreille, des lettres, voyelles ou consonnes, quoique différentes, ne diminuent pas l'exactitude la rime, si elles sont représentatives des mêmes sons et des mêmes articulations : *Femme* et *affame*, *archet* et *cherchait*, *alèze* et *à l'aise*, *tourment* et *infamant*, *initiés* et *ravissiez, concussion* et *génuflexion*, *mots* et *gémeaux*, *sots* et *ruisseaux*.

Mais si les poètes maintenaient une telle rigidité de principes dans la recherche des rimes, ils se verraient obligés de ne jamais se servir d'un très grand nombre de mots sonores, expressifs ou très fréquents dans le langage, faute de ne pouvoir leur trouver de rimes exactes. En effet, le nombre de rimes exactes que peuvent fournir les mots français n'est pas proportionnel au degré de fréquence et d'importance de ces mots. Les trois règles d'identité que nous avons précédemment énumérées ne sont donc pas et ne peuvent pas être inflexibles. Les poètes sont souvent forcés de les enfreindre, et les grammairiens ont ainsi pu relever les exceptions assez nombreuses que souffrent ces règles. En fait, les mots monosyllabiques échappent à l'une au moins des trois règles d'identité. Pour les polysyllabes, la tolérance doit être en raison inverse du nombre des mots qui riment exactement ensemble. Il faut aussi en général accorder plus de tolérance aux rimes du vers classique qu'à celles du vers romantique.

Le régime de la rime suffisante est celui du vers classique, tandis que le régime de la rime pleine est celui du vers romantique.

La faute la plus grave que puissent commettre les poètes, et que cependant ils se permettent à chaque instant, c'est de faire rimer des mots à voyelle brève avec des mots à voyelle longue. Car, ainsi que nous l'avons déjà dit, si la rime est la caractéristique de l'unité de mesure, la voyelle à son tour est la caractéristique de la rime. Sur ce point, les poètes romantiques ne se sont pas montrés plus sévères que les poètes classiques. Si dans Racine nous relevons les rimes suivantes : *bras* et *pas, combats* et *trépas*, *infâme* et *femme, madame* et *âme, pas* et *combats, miracle* et *obstacle*, *trépas* et *bras, Antigone* et *trône, états* et *pas, femme* et *âme*, *bras* et *bas*, *taches* et *lâches*, *éclats* et *pas*, *trépas* et *soldats*, *fasse* et *passe*, *disgrâce* et *fasse*, *bras* et *appas*, *accable* et *coupable*, *fables* et *coupables;* nous trouvons dans Victor Hugo ces rimes, qui offrent le même genre de défaut : *âme* et *femme*, *sépulcrale* et *râle*, *implacable* et *accable*, *esclave* et *cave*, *réclame* et *femme, muraille* et *aille*, *carapace* et *passe*, *bât* et *abat, passe* et *place, passe* et *efface*, *inexpugnable* et *sable*, *bras* et *pas, Sardanapale* et *pâle*, *cables* et *remarquables*, *praticable* et *accable*, *combat* et *bât*, *glas* et *éclats*.

Dans ces deux suites d'exemples, on retrouvera les monosyllabes dont nous parlons plus haut et dont la plupart ne peuvent se soumettre à la règle générale; mais on jugera que des rimes telles que *accable* et

coupable sont des rimes défectueuses, aussi bien que *inexpugnable* et *sable*, bien que *sable* soit monosyllabe. Dans le cas de deux mots rimant ensemble, l'un monosyllabique et l'autre polysyllabique, la faute paraîtra toujours moins choquante si le monosyllabe est le premier. Ainsi, *sable* n'ayant pas de rime exacte, l'oreille ne s'attend pas à une rime pleine en *a* long, et *méconnaissable* sera une bonne rime. Mais si *méconnaissable* est le premier, l'oreille peut attendre sans être trop exigeante une rime pleine en *a* bref et se trouvera légèrement blessée par le son différent que lui envoie la rime. La quantité de la voyelle est la condition fondamentale de la rime; et il vaut mieux, si on a le choix, se soumettre à cette règle qu'à celle de la consonne d'appui. Ainsi *accable* doit être considéré comme rimant mieux avec *sable* qu'avec *implacable*.

Quant à la troisième condition d'identité, celle qui concerne l'articulation finale, elle mérite d'être examinée avec attention. En règle générale, deux mots terminés par la même consonne ne peuvent en aucun cas rimer ensemble, lorsque cette consonne se prononce dans l'un et ne se prononce pas dans l'autre. C'est une loi d'acoustique que cependant les meilleurs poètes enfreignent souvent; et je dois ajouter que sur ce point les poètes romantiques se sont montrés moins scrupuleux que les poètes classiques. On peut en citer de nombreux exemples, dont l'examen, après citation préalable, nous montrera le point délicat et litigieux de cette règle. Racine a fait rimer *fils* avec *commis, habits, ennemis, mépris, adoucis, ravis, suivis, permis, pris,*

réunis, impunis, asservis, *promis*, *prix*, *avis, dis*, *esprits*, *bâtis*, *nourris*, *assis*, *parvis; hélas!* avec *pas*, *cher* avec *toucher*, *chercher* et *arracher; Laïus* avec *plus* et *décus; Argos* avec *repos*, *tous* avec *vous* et *courroux; Porus* avec *perdus* et *crus; Pyrrhus* avec *confus* et *vertus; Pallas* avec *pas*, *Burrhus* avec *vertus*, *Pallas* avec *bras*, *Britannicus* avec *confus*, *Titus* avec *vertus* et *perdus; fier* avec *associer*, *foyer* et *premier; Arcas* avec *pas*, *Xipharès* avec *près* et *secrets; Lesbos* avec *flots*, *Pâris* avec *prix*, *Calchas* avec *trépas*, *Sinis* avec *punis*, *Minos* avec *repos*, *Assuérus* avec *parus* et *plus; Josabeth* avec *secret*, *Joas* avec *soldats*. Dans Victor Hugo, nous rencontrerons *Seth* rimant avec *passait*, *rhinocéros* avec *héros*, *chenil* avec *Nil*, *mer* avec *écumer*, *Judith* avec *descendit*, *Jerimadeth* avec *demandait*, *tous* avec *vous*, *fous* et *verrous; Antéchrist* avec *écrit*, *Pathmos* avec *mots*, *Borcéos* avec *fléaux; fiers* avec *premiers*, *hélas!* avec *las*, *Danemark* avec *saint Marc*, *David* avec *vit*, *Cydnus* avec *inconnus*, *Erivadnus* avec *venus*, *Tunis* avec *réunis*, *maïs* avec *pays*, *brut* avec *apparut* et *mourut; Lupus* avec *rompus*, *attendent-ils* avec *sourcils*, *fils* avec *suffis*, *net* avec *cornet*, *Ladislas* avec *glas*, *Nitocris* avec *cris*, *Psamméticus* avec *vaincus*, *Patras* avec *magistrats*, *Naxos* avec *oiseaux*, *Agnès* avec *poignets* et *épargnais; Cyrus* avec *bourrus*, *Fez* avec *effets* et *fais; Afranus* avec *inconnus*, *Chandos* avec *dos*, *jadis* avec *refroidis*, *luths* avec *saluts*, *Chrysis* avec *assis*, *Pallas* avec *coutelas*, *Atropos* avec *repos*, *Vénus* avec *nus*, *Athos* avec *marteaux*, *Atlas*

avec *éclats*, *Zénith* avec *aplanit*, *granit* avec *bénit*, etc. On jugera sans parti pris que le cas est devenu plus grave chez le poète romantique, où cependant la rime riche et pleine est en général deux fois plus fréquente que dans Racine.

Cependant, en examinant attentivement ces rimes, on reconnaîtra que plusieurs ne sont vicieuses que par rapport à la prononciation actuelle ou même à la prononciation particulière de quelques-uns de nos contemporains. Ainsi, ce n'est que de nos jours que *fils*, *hélas* et *tous* ont une tendance de plus en plus marquée à faire sentir l'*s ;* à l'époque de Racine on prononçait *fî*, *hélâ*, *toû*. Pour d'autres mots, la prononciation est controversée : ainsi les uns disent *nê* et *jadî* et les autres *net'* et *jadis'*. On ne saurait donc trop recommander aux poètes d'étudier la prononciation de leur temps ; ils doivent ne pas oublier que dans un siècle ou deux leurs rimes seront les meilleurs témoins du langage de leur époque. C'est ainsi que notre théorie sur la prononciation de la langue française au XVe et au XVIe siècle repose en grande partie sur la versification. Voici un exemple assez curieux des conséquences d'un changement de prononciation. Autrefois, *respect* et *suspect*, se prononçant *respê* et *suspê,* fournissaient une rime pleine et irréprochable. Aujourd'hui, la prononciation de ces deux mots est flottante : les uns disent encore *respê* et *suspê*, les autres *respek'* et *suspek'*, d'autres *suspect'*. Ayant fourni jadis une rime excellente, ces mots pourront continuer de rimer ensemble si leur prononciation éprouve le même change-

ment; mais ils ne rimeront plus du tout si l'on vient à dire *respé* ou *respek'* et *suspect'*, pas plus que *palais* ou *Périclès'* ne pourraient rimer avec *lest'*.

Nous allons examiner maintenant les règles qui interdisent de faire rimer ensemble des mots dont la prononciation est identique quand ils sont isolés, mais dont la voyelle tonique ou la finale muette est suivie de consonnes à prononciation éventuelle dissemblable. Ainsi, *indifférent, tisserand* et *tyran; sang, innocent, menaçant* et *persan; point* et *poing; bonté, clartés, jeter* et *ôtez; souffert* et *fer; pelle, chapelles* et *appellent; ouvrier, lévriers* et *devriez; ver, revers* et *ouvert*, etc. Ces mots, à les considérer isolément, offrent des rimes pleines dont aucune raison ne semblerait devoir condamner l'emploi, car ils sonnent *indifféren, tisseran, tyran, san, innoçan, menaçan, persan, poin, bonté, clarté, jeté, oté, souffer, fer, pelle, chapelle, appelle, ouvrié, lévrié, devrié, ver, rever, ouver*. Cependant, plusieurs raisons s'accordent à en proscrire ou tout au moins à en limiter l'emploi à quelques cas peu nombreux réservés à la poésie épique ou dramatique, et visant surtout certains monosyllabes, tels que *rang, sang, flanc, ver, fer, cour*, etc.

La première raison est tirée de l'histoire de la langue et de la prononciation. Les consonnes finales que nous ne faisons point entendre avaient précisément pour but à l'origine de modifier la prononciation de la voyelle ; ainsi l'*é* doit être considéré comme plus bref dans les participes que dans les infinitifs , de même il sera plus bref dans *orangé* que dans *étranger*. La lettre *s*, dont

nous avons fait la caractéristique du pluriel, avait la propriété d'allonger la voyelle ; jadis on prononçait *un cha* (chat) et *des châ* (chats); *tout* se lisait *tou*, et *tous* sonnait *toû*. C'est cette lettre qui a rendu longue la finale de presque tous les mots en *as, es, os,* etc. La plupart de ces différences de prononciation paraissent aujourd'hui effacées ; mais il faut se garder, par une règle sommaire, d'achever la ruine de l'antique prononciation française. Ajoutons que, si la prononciation tend à s'unifier de plus en plus, elle était diverse il y a peu d'années et variait d'une province à l'autre. C'est donc dans la connaissance exacte de la prononciation qu'un poète puisera le droit de se soustraire, dans un cas particulier, à une règle générale. Par exemple, aucune raison plausible ne pourra empêcher un poète de faire rimer ensemble au singulier les trois substantifs *mors, mort* et *remords*, attendu que l'*r* seule se prononce et se lie, tandis que l'*s,* le *t*, le *ds* ne se prononcent et ne se lient jamais.

La seconde raison est tirée des lois mêmes de la versification. Quelques traités l'ont vaguement soupçonnée, mais aucun d'eux ne l'a clairement établie. C'est que cette raison n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire. On a dit qu'une consonne, ne jouant aucun rôle dans la prononciation isolée d'un mot, pouvait être éventuellement relevée par sa liaison avec le premier mot du vers suivant. Or, cette assertion, qui peut sembler absolument vraie, ne repose au contraire que sur une vérité contingente et relative. Elle serait fausse si nous n'avions à considérer que l'unité de mesure fonda-

mentale, c'est-à-dire le vers de douze syllabes; elle n'est vraie que parce que nous devons tenir compte d'unités métriques plus courtes, telles que les vers de cinq, de six, de sept et de huit syllabes.

Me plaçant donc tout d'abord dans l'hypothèse où le vers fondamental, c'est-à-dire le vers de douze syllabes, serait le seul usité dans la versification française, je formulerai cette règle, que jamais la consonne placée à la fin d'un vers ne doit se lier avec la voyelle qui commence le vers suivant, sauf le cas d'enjambement, dont nous nous occuperons dans un autre chapitre.

Pour démontrer la raison de cette loi, il suffit de se reporter au principe générateur de la versification, et de se rappeler que chaque vers correspond au temps expiratoire et se trouve séparé du précédent et du suivant par les temps aspiratoires. L'aspiration, qui se place à la fin du vers, est un moment de silence réel, pendant lequel aucune émission de voix n'a lieu; elle creuse donc entre la fin d'un vers et le commencement du suivant un abîme que ne peut franchir aucune articulation, puisque pendant ce temps, si court qu'on le suppose, aucune articulation ne peut, faute de souffle expirateur, être émise ou continuée. On voit donc que, dans aucun cas, une consonne placée à la fin d'un vers ne doit se lier à la voyelle qui commence le vers suivant.

Ainsi, entre la fin d'un vers de douze syllabes et le commencement du vers suivant, c'est l'hiatus qui est la règle absolue. Indiquer une liaison, c'est violer le principe même de la versification, et c'est détruire ce sen-

timent nécessaire de la mesure que la rime venait justement de faire naître en nous.

Mais maintenant, quittant le point de vue théorique et hypothétique où nous nous sommes placé, nous observerons qu'en fait le vers fondamental de douze syllabes n'est pas le seul usité. Les poètes ont en effet créé, comme nous le verrons plus loin, des unités métriques plus courtes, c'est-à-dire des vers de cinq, six, sept ou huit syllabes, etc., qu'ils emploient en suite isométrique ou en mélangeant des mètres différents. Or, dans ces deux cas, la fin de chaque vers n'est plus la place réelle et obligatoire d'une aspiration ; elle n'en est que la place éventuelle. C'est pourquoi, à chaque fin de vers où le temps aspiratoire ne vient pas logiquement interrompre la récitation, une consonne peut être relevée par sa liaison accidentelle avec la voyelle qui commence le vers suivant. Ainsi, dans ces petits vers de Marot :

Mes demoiselles,
Bonnes et belles,
Je vous envoie
Mon feu de joye;
Si j'avais mieux,
Devant vos yeux
Il serait mis,

il est certain que chaque vers ne sera pas terminé par une aspiration. Le premier temps aspiratoire se placera après *belles*, le second après *joye*, et le troisième après *mis*. Donc l'*x* qui termine le mot *yeux* devra se lier avec

le pronom *il*. Par conséquent, c'eût été une faute choquante pour l'oreille que de faire rimer *yeux* avec *dieu*, *adieu* ou *lieu*.

Voici un autre exemple, pris dans le début d'une fable de La Fontaine :

Ne t'attends qu'à toi seul ; c'est un commun proverbe.
Voici comme Ésope le mit
En crédit.

On ne placera pas un temps aspiratoire après *mit*, et par conséquent on liera le *t* final de ce mot avec le mot *en* qui commence le vers suivant. Une semblable liaison aurait eu lieu si le poète eût écrit *l'a mis* au lieu de *le mit*. L'*s* finale du mot *mis* eût été relevée par la prononciation et eût rendu inacceptable la rime de *crédit*.

Or, comme les lois qui régissent la rime doivent être générales, s'appliquer à la poésie lyrique aussi bien qu'à la poésie épique, indépendamment du nombre des syllabes d'un vers, on a eu raison de formuler la règle générale que nous avons énoncée plus haut, règle que jamais la poésie lyrique ne doit enfreindre, mais à laquelle la poésie épique ou dramatique, basée sur le vers de douze syllabes, peut se soustraire dans quelques cas restreints.

Le même principe générateur que j'ai rappelé ci-dessus, et sur lequel est fondé le vers fondamental de douze syllabes, va nous donner la raison d'une des règles les plus importantes de la poésie française. On sait que toutes les rimes sont réparties en deux classes, les

masculines et les féminines. La première classe comprend tous les mots qui se terminent par une syllabe forte ou tonique. Ainsi *bonté* et *accepté*, *grand* et *surprend*, *ver* et *hiver*, *cor* et *encor*, *vêtir* et *repentir*, *nu* et *contenu*, *front* et *mourront*, etc., sont des rimes masculines, de même que, par exception à la règle, les troisièmes personnes du pluriel des imparfaits et des conditionnels *mouraient* et *diraient*, *pliaient* et *oubliaient*, etc. La seconde classe comprend tous les mots dans lesquels la syllabe forte ou tonique est suivie d'une syllabe muette. Ainsi *nage* et *voisinage*, *morale* et *générale*, *journée* et *destinée*, *belle* et *rebelle*, *prie* et *flatterie*, *oublient* et *rallient*, *voie* et *Savoie*, *envoient* et *prévoient*, *vouent* et *désavouent*, etc., sont des rimes féminines. Jadis l'*e* muet s'appelait l'*é* féminin ; d'où la classification des rimes en rimes masculines et rimes féminines, classification qui n'a aucun rapport avec le genre des mots.

Quel que soit le peu de valeur de ces appellations, je les regarde simplement comme conventionnelles et je m'en sers au sens où tout le monde les comprend. Or, la règle est qu'une syllabe féminine placée à la fin d'un vers ne compte pas. C'est avec juste raison, puisque cette syllabe se trouve placée entre la syllabe tonique et le temps de l'aspiration, et que, de la voyelle sur laquelle porte la rime, la voix redescend et s'éteint rapidement avant l'aspiration.

Sans doute, ces syllabes muettes ne sonnent guère plus que des articulations de consonnes, de telle sorte que *finir* et *suffire* se liraient exactement de la même

façon si on écrivait *finire* et *suffir*, et que *lest* et *leste*, *pic* et *pique* ont la même prononciation.

Toutefois, une consonne finale ne fait entendre que le souffle nécessaire à son émission, tandis que, dans une syllabe dite muette, elle renforce légèrement le souffle qui lui est propre au moyen de la vocale la plus atténuée et qui lui est la plus proche, la voyelle *e*. La différence est fort sensible quand la syllabe muette devient une syllabe de transition. Voici deux vers où les mots *fer* et *faire*, qui, pris isolément, affectent la même prononciation, ne peuvent plus se confondre, en tant que sons, à cause de la syllabe muette qui termine le verbe et qui compte dans le vers :

Tendre au *fer* de Calchas une tête innocente. *Iph.*
Je puis *faire* les rois, je puis les déposer. *Bér.*

Eh bien, car ce détour me ramène à l'objet de ma démonstration, c'est précisément parce que la syllabe muette qui suit la rime n'est pas une syllabe de transition et ne peut pas se prononcer comme telle, qu'elle ne compte pas plus que la muette latente qui sert à l'émission d'une consonne. Dans une syllabe de transition, la voyelle muette s'affirme, tandis qu'à la rime elle se réduit à sa plus simple expression et n'est, pour ainsi dire, que le dernier souffle d'une voix près de s'éteindre.

Une dernière question se rattacherait à la théorie de la rime. Aurait-on pu faire des vers français non rimés? ou autrement le vers français aurait-il pu se passer de la rime? Cette question a occupé bien des esprits et

fourvoyé des poètes de talent. Elle est pourtant d'une extrême simplicité. Malheureusement, il me serait impossible d'en donner ici la solution, car elle ressort des explications qui vont suivre sur la constitution du vers français. Nous remettons donc à un autre chapitre la réponse à cette question.

CHAPITRE III

CONSTITUTION THÉORIQUE DU VERS

Nous avons vu dans le premier chapitre que la longueur du vers avait été déterminée par la longueur de l'acte expiratoire, subdivisée en vingt-quatre unités de temps, chacune de ces unités de temps équivalant à une syllabe brève, ou deux de ces unités valant une syllabe longue. Nous savons en outre que dans le vers français la voix emploie ce même temps à l'émission de douze syllabes. Dans le second chapitre, nous avons montré que la rime est l'indice acoustique de l'unité de longueur et qu'elle est en même temps l'indice du douzième son.

Nous allons porter notre attention sur la constitution intérieure du vers. Le courant d'air, qui est un effet de l'acte expiratoire, est utilisé par l'homme à produire une suite de sons, au moyen des cordes vocales, agissant comme un instrument à anches, et au moyen de la bouche et de tous ses appendices, agissant à la fois comme articulateur et comme résonnateur. Le souffle

total nécessaire à l'émission d'un vers est donc égal à la somme des éléments de souffle employés à la production de tous les sons dont il se compose.

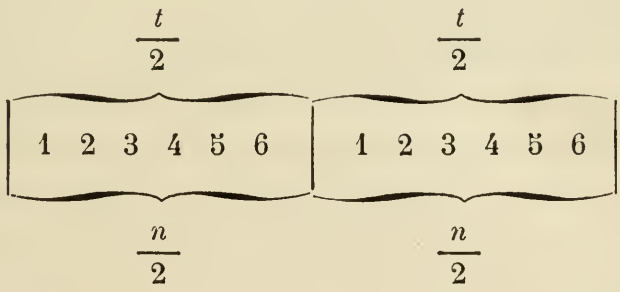
Le souffle qui a servi à énoncer le mot *sobriété* est composé de la série des souffles partiels qui ont successivement formé les lettres *s-o-b-r-i-é-t-é*. Mais, par la difficulté qu'éprouve notre oreille à surprendre la prononciation isolée des consonnes, l'élément de souffle le plus simple que nous considérions est celui qui sert à former la syllabe ; et pour notre oreille le mot *sobriété* se décompose en quatre syllabes, *so-bri-é-té*, produites par quatre éléments partiels du courant d'air total. Un vers est donc en définitive équivalent à un total d'éléments de force, de sons et de temps.

Le premier soin du poète sera d'apprendre à bien compter les syllabes des mots. Cette science ne tient pas en réalité à la versification , et ses lois se déduisent de l'étymologie et des transformations successives de la langue que nous parlons. Elle devra donc être l'objet d'une étude préparatoire. Le poète pourra d'ailleurs consulter les traités élémentaires de versification et les dictionnaires de rimes, se conformer à l'usage établi et dans quelques cas douteux se reporter aux grammaires comparées et aux dictionnaires étymologiques.

Si nous considérons maintenant que, par l'artifice acoustique de la rime, le poète cherche à donner à l'auditeur la sensation de la mesure suivant laquelle ses paroles sont ordonnées, et que, pour atteindre ce but, il prend la précaution de frapper l'oreille d'un son caractéristique chaque fois que le douzième son et

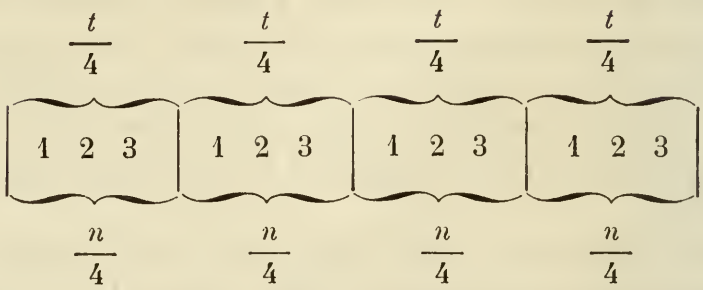
qu'une unité de mesure sont écoulés, nous devrons penser qu'il apportera la même attention à bien faire saisir les rapports des différentes parties du vers à cette unité de mesure. D'où résulte l'évidente nécessité de grouper les éléments de force, de temps et de son de telle sorte que ces groupes forment des sous-multiples de l'unité de mesure, ou soient avec celle-ci dans un rapport excessivement simple et très facilement appréciable.

Or, le rapport le plus simple entre deux grandeurs comme entre deux nombres, c'est celui de 1 à 2. C'est celui qui, d'ailleurs, existe entre le vers et le distique (ou deux vers), son premier multiple, puisque ce n'est qu'après deux vers que l'unité de mesure a été définitivement saisie par l'oreille. Nous séparerons donc le temps de l'expiration et les douze sons du vers fondamental en deux parties égales; et nous aurons la figure suivante :



dans laquelle le temps t et le nombre de syllabes n sont également divisés en deux parties égales. Chacune de ces parties prend le nom d'hémistiche ou demi-vers.

Nous agirons de même sur chacune de ces parties et nous aurons la figure :



où l'on voit clairement que les nombres des syllabes sont entre eux comme les temps employés à les prononcer. Nous aurons ainsi constitué un vers exactement et rigoureusement mesuré, dont les différentes parties sont entre elles dans le rapport de 1 à 2.

Un tel vers eût pu suffire à un peuple primitif, en quelque sorte préhistorique, dont l'oreille, encore peu habituée à saisir les rapports, aurait trouvé une satisfaction immédiate dans la perception de ce rapport constant entre le nombre et le temps. Tel n'était pas le cas. Nous pouvons donc pousser plus loin l'analyse. Le vers se trouvant divisé par rapport au temps en quatre fractions égales, on imagina de répartir différemment les syllabes dans ces moments égaux. Le rapport de 1 à 3 étant très simple et très facilement appréciable par l'oreille, on divisa l'hémistiche en deux parties, égales comme temps, mais inégales comme nombres, et telles que les nombres fussent entre eux comme 1 est à 2.

La figure ci-dessous fera aisément comprendre cette double division du temps et du nombre.

$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$
2	4	2	4
$\frac{n}{6}$	$\frac{n}{3}$	$\frac{n}{6}$	$\frac{n}{3}$

Nous voyons que les deux nombres de l'hémistiche sont entre eux comme 1 est à 2 $\left(\frac{n}{6} : \frac{n}{3} :: 1 : 2\right)$, et que le plus petit nombre est à l'hémistiche comme le plus grand est au nombre total des syllabes du vers, et dans le rapport de 1 à 3. C'est une évidence qui saute aux yeux, et que nous exprimerons par la proportion $\frac{n}{6} : \frac{n}{2} :: \frac{n}{3} : n :: 1 : 3$. Mais remarquons que les rapports de 2 à 1 et de 3 à 1 ne sont pas moins simples que les rapports de 1 à 2 et de 1 à 3. Renversons donc ceux-ci ; nous aurons la nouvelle figure :

$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$
4	2	4	2
$\frac{n}{3}$	$\frac{n}{6}$	$\frac{n}{3}$	$\frac{n}{6}$

Les deux nombres de l'hémistiche sont entre eux

comme 2 est à 1 $\left(\frac{n}{3} : \frac{n}{6} : : 2 : 1\right)$; et le vers entier est au plus grand comme l'hémistiche est au plus petit et comme 3 est à 1. C'est la proportion précédente renversée, $n : \frac{n}{3} : : \frac{n}{2} : \frac{n}{6} : : 3 : 1$.

Notre vers doit être considéré comme constitué. Ce système très simple de versification, auquel nous donnerons le nom de système théorique pur, aurait pu fournir déjà un certain nombre de combinaisons, dont voici le tableau :

$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$
3	3	3	3
2	4	2	4
4	2	4	2
3	3	2	4
3	3	4	2
2	4	3	3
4	2	3	3
4	2	2	4
2	4	4	2

Ajoutons que nous aurions pu diviser encore l'hémistiche en trois parties : 2, 2, 2 — 2, 2, 2. Mais si à chacun des nombres composants nous avions attribué le même temps $\frac{t}{4}$, nous aurions augmenté le temps total

du vers de moitié ; si nous avions pris des temps proportionnels, $\frac{t}{6}$, chacun de ces temps partiels aurait été au contraire plus court, et la mesure des vers eût été changée. Augmenter le temps du vers ou changer la division du temps sont deux problèmes que nous examinerons ultérieurement.

Le vers, dans son système théorique pur, est donc régulièrement constitué. Le poète a découvert les lois harmoniques suivant lesquelles il doit et peut grouper des nombres différents de syllabes dans des temps égaux. Mais cela trouvé, il lui reste à déterminer par quel moyen il pourra transformer ce rythme interne qui règle l'émission de sa voix en un rythme acoustique. Car il faut que les groupes de sons soient perçus par l'oreille et que celle-ci sente le rapport des nombres partiels de chocs reçus avec le nombre total qu'elle doit éprouver. Or, si nous remarquons que tous les vers, quels que soient les nombres qui composent les hémistiches, sont coupés en deux parties égales qui correspondent aux deux parties égales de l'expiration, nous comprendrons que la première règle sera celle qui divise l'expiration totale en deux expirations égales, servant chacune à l'émission de six sons. Pour que cette division soit perçue par l'oreille, il sera donc nécessaire que les deux souffles expiratoires soient séparés par un léger temps d'arrêt qui se traduira à l'oreille par un silence. Cette coupure du vers prendra le nom de césure, et tous les vers français, du moins dans le mode classique, y seront assujettis. Cette césure seule est

fixe et distinctive de la moitié du vers. Quant aux autres césures qui séparent les hémistiches en nombres égaux ou inégaux, elles ne seront qu'éventuelles, bien que ces parties correspondent à des expirations égales.

Ce procédé, qui introduit un temps de silence dans le vers, est en quelque sorte négatif. Il nous faut trouver dans le son un indice positif des parties harmoniques du vers. C'est un problème semblable à celui qui consistait à faire sentir à l'auditeur la fin du temps expiratoire. Ici ce sont les quatre parties égales de ce temps sur lesquelles il faut appeler l'attention de l'oreille. Par quel procédé le poète y parviendra-t-il? Il faut nécessairement qu'il soit analogue, mais non identique, à celui que la voix a employé quand, au moyen de la rime, elle est parvenue à battre l'unité de mesure. Nous devons ici introduire un élément nouveau dans la question, passer de la syllabe au mot et demander ce procédé aux lois mêmes du langage.

Ces lois, dont notre époque poursuit l'étude avec une persévérante perspicacité, ne diffèrent pas en principe de celles qui se rapportent à la poésie. Il s'agit toujours de transformer une combinaison de l'esprit en une combinaison acoustique. En passant du monosyllabisme au polysyllabisme, les peuples primitifs contractèrent l'habitude fort naturelle de prononcer avec une plus grande intensité la syllabe la plus importante de chaque mot, celle sur laquelle ils voulurent appeler l'attention. Cette intonation plus forte prit le nom d'accent tonique. Ajoutons immédiatement, pour éviter une confusion qu'on fait trop souvent, que l'accent tonique n'a aucun

rapport avec la hauteur musicale d'un son. Ce qui distingue une syllabe tonique de syllabes atones, c'est une augmentation dans l'intensité du son. Or, l'intensité d'un son est indépendante de son acuité ou de sa gravité. Dans chaque mot, l'accent tonique frappe une des syllabes avec plus de force que les autres, quelle que soit la hauteur musicale relative de la voyelle, et quels que soient les degrés de l'échelle musicale sur lesquels notre voix porte ce mot et cette syllabe. Ainsi, dans le mot *bondir*, la syllabe *dir* est frappée de l'accent tonique, et elle est musicalement plus élevée que la syllabe *bon ;* mais dans le mot *diront*, la syllabe frappée de l'accent tonique est *ront*, et elle est, au contraire, plus basse musicalement que la syllabe *di*.

En outre, chez les Grecs et chez les Latins, l'accentuation était également indépendante de la quantité. Dans l'hexamètre, les pieds métriques étaient divisés comme nos mesures musicales en deux temps : le premier, qu'ils appelaient l'arsis, était le temps fort; le second, qu'ils nommaient la thésis, était le temps faible. Or, la syllabe de l'arsis était toujours une syllabe longue. Quand, dans la transformation de la langue latine en langue française, la quantité des syllabes devint incertaine, l'accentuation vint au secours de la quantité vacillante; et c'est ainsi que peu à peu les Français contractèrent l'habitude de subordonner la quantité à l'accentuation, et, par suite, d'introduire toujours une syllabe tonique dans l'arsis. Il y a, d'ailleurs, une certaine connexité entre l'effort musculaire qui fait durer une syllabe et celui qui lui donne plus d'intensité.

Quant à l'accent, considéré en lui-même, on le voit perdre de sa mobilité à mesure qu'on approche des temps modernes. L'accent grec était plus mobile que l'accent latin, qui à son tour l'était plus que l'accent français. On sait que la plupart de nos mots viennent du latin, non tel que l'écrivait Cicéron, mais tel que le parlait le peuple. Les mots dont nous nous servons ont donc subi deux transformations : la première, dans la bouche du peuple qui parlait latin ; la seconde, dans la bouche de nos ancêtres. Toutefois, dans ces différents états du mot, la partie toujours respectée, ce fut la syllabe frappée de l'accent tonique. Il s'est passé ce fait remarquable que, soit nonchalance d'organe, soit par suite de toute autre cause, le peuple, après avoir scrupuleusement conservé la syllabe tonique, laissait tomber le restant du mot. Dès que son oreille avait perçu la caractéristique sonore du mot, il avait compris celui-ci et en supprimait le restant. En agissant ainsi, il détruisait surtout les syllabes de relation, mutilation à laquelle il remédia en adoptant une construction plus analytique. Ces faits sont aujourd'hui trop connus pour qu'il soit nécessaire d'y insister.

Tous les mots français venus du latin eurent ainsi l'accent tonique sur la dernière syllabe, ou sur la pénultième quand la dernière était muette. Le fait se généralisa ; une loi de majorité s'imposa aux autres mots de la langue, qui tous, quelle que fût leur origine, reçurent cet accent tonique sur la dernière syllabe ; et même dans les groupements accidentels, tels que dans la négative ou l'interrogative, l'accent obéissant à une

loi sans exception, courut frapper la dernière syllabe non muette du groupe. Ainsi : il *veut*, veut-*il*, ils *veu*lent, veulent-*el*les, je *veux*, je ne veux *pas*.

Nous touchons à l'objet de nos recherches; car, rapprochement remarquable, la même inspiration, qui avait suggéré à la race française l'idée d'assujettir à la rime la dernière syllabe du vers, lui fit trouver dans cette loi du langage le moyen de faire sentir à l'oreille la dernière syllabe de chacun des groupes harmoniques du vers. Le poète imagina donc de ranger les mots dans un ordre tel qu'un accent tonique vînt se placer sur chaque dernière syllabe non muette des groupes harmoniques; et il superposa à cet accent tonique un accent nouveau et particulier, que j'appellerai l'accent rythmique, et qui est produit par l'adjonction de la quantité à l'intensité.

Il faut donc bien se garder de confondre l'accent tonique avec l'accent rythmique. Le premier frappe la dernière syllabe forte de chaque mot qui n'a pas une simple valeur grammaticale; le second, particulier à la poésie, ne porte que sur les syllabes toniques qui entrent dans le dernier temps des éléments rythmiques du vers et qui en marquent les temps forts. Le premier est relatif à la prononciation ; le second marque le rapport des parties composantes du vers avec l'unité de mesure, et, par la quantité qui s'ajoute à l'intensité, indique à l'oreille les arsis ou temps forts des moments égaux du vers. Ainsi après la rime, qui est la caractéristique sonore de l'unité de mesure, viennent les accents rythmiques, qui sont à leur tour les caractéris-

tiques sonores des éléments du vers. Quant aux accents toniques, ils jouent également un rôle fort important qui sera plus loin l'objet d'un examen spécial.

Certains poètes doivent leur médiocrité à leur ignorance du rôle et de la valeur de l'accent rythmique. Un versificateur, qui n'est pas doué d'une oreille délicate, élève à chaque instant au rang d'accent rythmique des accents toniques qui ne méritaient cet honneur ni par l'importance absolue ou relative du mot, ni par la sonorité naturelle de la syllabe accentuée. L'accent rythmique s'éteint alors faute d'un résonnateur qui en soutienne le son, et le vers perd en même temps toute sonorité; le rythme devient incertain et la rime n'est plus qu'une redondance inutile puisqu'elle n'est plus attendue et désirée par l'oreille.

En résumé, l'accent rythmique n'est autre chose qu'un accent tonique placé dans l'arsis, c'est-à-dire dans le temps fort; et il se distingue des autres accents toniques par la tenue de la voix, qu'il doit précisément à la place qu'il occupe. Soit une suite de pieds grecs ou latins formant un hexamètre, chacun d'eux étant divisé en deux temps : l'arsis, ou le temps fort; la thésis, ou le temps faible :

Ars.	Thés.	Ars.	Thés.	Ars.	Thés.	Ars.	Thés.	Ars.	Thés.	Ars.	Thés.
⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑	⏑⏑
—		—		—		—		—		—	

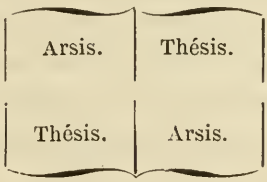
a *a'* *b* *b'* *c* *c'* *d* *d'* *e* *e* *f* *f'* *g*

Les points *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g* partagent le vers en six

parties égales en durée, qui elles-mêmes se divisent chacune en deux parties égales, la première étant l'arsis ou le temps fort, la seconde la thésis ou le temps faible. Les six arsis du vers *aa'*, *bb'*, *cc'*, etc., sont chacune la place invariable d'une syllabe longue. Dans les vers français, comme l'accent tonique se place invariablement sur la dernière syllabe non muette des mots, et comme l'accent tonique introduit dans le temps fort prend le nom d'accent rythmique, nous voyons que l'accent rythmique sera placé sur la première syllabe de chaque mesure, en même temps qu'il surmontera la dernière syllabe forte du mot ou du groupe de mots auquel nous donnons le nom d'éléments rythmiques. Ces éléments rythmiques correspondent donc aux pieds des anciens, avec cette différence que la disposition de l'arsis et de la thésis est renversée.

En comparant un pied grec ou latin avec un pied français, ou élément rythmique, nous en verrons la disposition inverse au moyen de cette figure:

PIED MÉTRIQUE.



ÉLÉMENT RYTHMIQUE.

Comme la musique a conservé l'usage de diviser ses mesures comme les pieds des anciens, en temps fort et temps faible, nous pouvons dès lors apercevoir que le

dernier temps des éléments rythmiques devra coïncider avec le premier temps des divisions musicales, ce que montre clairement la figure suivante :

MESURES MUSICALES.

$\frac{t}{8}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{8}$
Thésis.	Arsis. Thésis.	Arsis. Thésis.	Arsis. Thésis.	Arsis.

Thésis. Arsis.	Thésis. Arsis.	Thésis. Arsis.	Thésis. Arsis.
1er élém. rythm.	2e élém. rythm.	3e élém. rythm.	4e élém. rythm.
$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$

ÉLÉMENTS DU VERS.

Ainsi, un pied grec (je suis dans le cas simple de l'hexamètre) commence, ainsi que le vers, sur un temps fort ; tandis que, dans un vers français, l'élément rythmique commence, ainsi que le vers, sur un temps faible.

Pour nous résumer, c'est au moyen de l'accent rythmique que se trouve résolu le problème de la transformation d'un rythme mathématique interne en un rythme acoustique. C'est la voix même du poète qui marque l'unité de mesure au moyen de la rime, et qui, par l'accent rythmique, fait sentir les rapports des parties du vers à l'unité de mesure. Système admirable, entièrement basé sur la sonorité naturelle du langage.

Scander un vers, c'est le diviser en ses éléments rythmiques et faire sentir d'abord la césure obligatoire de l'hémistiche, et ensuite les autres césures, s'il y en a, ce qui arrive chaque fois que l'accent rythmique porte sur la dernière syllabe forte d'un mot et que le sens permet un repos, si léger qu'il soit. Chez les anciens, la césure était autre chose : il y avait césure lorsque la barre de mesure séparait la dernière syllabe longue d'un mot et la faisait entrer dans l'arsis. Dans les vers français, on pourrait dire, sans trop exagérer, que c'est précisément le contraire; car, dans le plus grand nombre des cas, c'est la barre idéale qui sépare l'arsis de la thésis qui forme la séparation logique entre les éléments rythmiques. Dans le vers de Racine :

Le des*sein* — en est *pris;* — je *pars*, — cher Théra*mène*,

il y a trois césures (je ne compte pas la fin du vers), après *dessein*, *pris* et *pars*. Il n'y en a qu'une dans le suivant, après *séjour* :

Et *quit*—te le sé*jour* — de l'ai*ma*—ble Tré*zène*.

Si on scandait ces vers à la grecque, il y aurait deux césures dans le premier (*sein* et *mène*) et trois dans le second (*jour*, *mable* et *zène*) :

Le des | *sein* en est | *pris;* je | *pars*, cher Théra | *mène*,
Et | *quit*te le sé | *jour* de l'ai | *ma*ble Tré | *zène*.

Ces quelques explications données, je reviens aux considérations générales qu'il me reste à présenter sur le

vers français, constitué définitivement, au moins dans le système théorique pur. A-t-il perdu le caractère musical qu'avaient, dit-on, à un plus haut degré les vers grecs et latins, et que ceux-ci devaient à la quantité à peu près certaine de leurs syllabes? La différence ne me semble pas aussi grande qu'on l'a prétendu, puisque nous ajoutons toujours l'intensité à la quantité des syllabes placées dans l'arsis. D'ailleurs, comme on le verra en avançant dans cet ouvrage, nous tenons beaucoup plus compte qu'on ne le croit de la valeur relative de nos syllabes. Toutefois, il est juste d'avouer que notre diction a quelque chose de monotone, par la place invariable que nous donnons dans nos mots à l'accent tonique.

Quant aux sons eux-mêmes et à leur hauteur musicale, la langue grecque, comme aujourd'hui la langue italienne, avait plus d'éclat et de sonorité que la langue française, qui, aux voyelles claires et pures, a ajouté toute une série de voyelles assourdies par la nasale et une voyelle muette. Mais notre langue, en perdant de l'éclat, s'est enrichie de nuances délicates et de demi-teintes. La gamme du langage était plus restreinte chez les Grecs ; chez les Français, elle est plus nombreuse, et, par suite, la variété des effets semble pouvoir souvent compenser leur affaiblissement. Au surplus, l'accent rythmique agit un peu à la façon d'un point d'orgue, et les syllabes rythmiques du vers français ont une durée sensiblement plus longue que les syllabes longues des vers grecs ou latins. Ce fait a une portée musicale très grande.

En effet, l'accent rythmique, en augmentant l'intensité du son en même temps qu'il le prolonge, permet à l'oreille de jouir pendant un temps plus long de ces riches et secrets accords qu'on nomme les voyelles. Grâce aux beaux travaux de l'acoustique moderne, nous savons aujourd'hui qu'une voyelle n'est point un son simple; mais que les sons fondamentaux que nous nommons *a*, *é*, *i*, *o*, *u*, etc., sont formés de l'accord d'un nombre théoriquement infini de sons partiels, appelés les harmoniques, dont les hauteurs, par rapport au son fondamental, croissent comme la série des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc. Toutefois, quand nous prononçons des voyelles, la bouche et ses appendices, agissant comme résonnateur, favorisent, selon la voyelle émise, le développement de tel ou tel harmonique.

Si donc, quand nous récitons des vers, quand nous les déclamons, on pouvait approcher successivement de la bouche des diapasons en vibration, chacun d'eux étant accordé sur l'harmonique le plus fort d'une voyelle, on entendrait, à mesure que l'accent rythmique se poserait sur l'*a*, sur l'*i*, sur l'*o*, etc., résonner plus fortement le diapason accordé sur l'harmonique dominant de l'*a*, de l'*i*, de l'*o*, etc. Par conséquent, chaque accent rythmique, outre le son fondamental, développe un son plus ou moins élevé, que notre oreille perçoit presque toujours sans s'en rendre compte, et dont elle jouissait bien avant qu'elle eût pu connaître la source de son plaisir, puisque le charme qu'elle trouve à la voix de telle ou telle personne provient précisément de la sonorité que l'organe de cette personne donne à certains harmoni-

ques des voyelles. Or, l'expansion de ce phénomène musical, que le vers français doit à son accent rythmique, lui constitue sur le vers des anciens un avantage qu'il était nécessaire de mettre en lumière. Nous pouvons donc, pour conclure, dire en faveur du vers français que l'introduction obligatoire d'un accent tonique dans l'arsis fut un perfectionnement musical.

On voit donc, sans que j'aie besoin d'y insister davantage, quelles ressources infinies la versification française offre au poète, et combien les acteurs sont mal inspirés quand ils s'efforcent d'atténuer les accents rythmiques des vers. Leur excuse est que le poète, ou plus justement le versificateur, ignore souvent lui-même les qualités musicales du vers. Toutefois, sous ce rapport, l'éducation dramatique est à modifier profondément; et les premières leçons devraient être employées à former les voix à la tenue musicale des voyelles frappées de l'accent rythmique.

Avant de terminer ce chapitre, et pour ne plus avoir à y revenir, je vais répondre à la question indiquée à la fin du chapitre précédent, celle de savoir si la versification française aurait pu se passer de la rime. Je n'en ferai pas l'historique; il est inutile de revenir à nouveau sur ce que tout le monde sait. Quelques poètes, excellents d'ailleurs, obéissant à une idée absolument fausse, ont essayé de faire des vers français sur le modèle des vers grecs ou latins, c'est-à-dire en partant de la durée supposée certaine des syllabes. Naturellement, ils ont échoué. Tous les grammairiens qui ont traité le même problème se sont placés au même point de vue.

A cette question : Peut-on faire des vers français sans la rime? ils répondent invariablement : Non, on ne peut pas faire des vers français basés sur la quantité des syllabes. Ce qui, au fond, ne tranche pas la difficulté et ne résout pas le problème.

La réponse à cette question si longtemps controversée ne demande cependant ni longs développements, ni savante dissertation. Les lecteurs qui m'ont suivi jusqu'ici savent ce que c'est qu'un vers, et quel but a été atteint au moyen de la rime et des accents rythmiques. Or, si le mot qui est la caractéristique de l'unité de mesure, la rime, vient à manquer, il faut de toute nécessité, pour le suppléer, pour que le sens de la mesure soit conservé, que les éléments rythmiques restent entre eux et avec le vers dans des rapports constants, saisissables pour l'oreille. Donc, on pourrait faire des vers français sans la rime, mais à la condition qu'ils fussent monorythmes, c'est-à-dire qu'ils reproduisissent tous, successivement et dans le même ordre que le premier, les rapports numériques des éléments rythmiques. Ajoutons que pour obtenir la parité des rythmes il faudrait non seulement que les éléments rythmiques correspondants fussent numériquement égaux, mais encore, ce que le lecteur comprendra mieux plus loin, que les accents toniques fussent semblablement disposés.

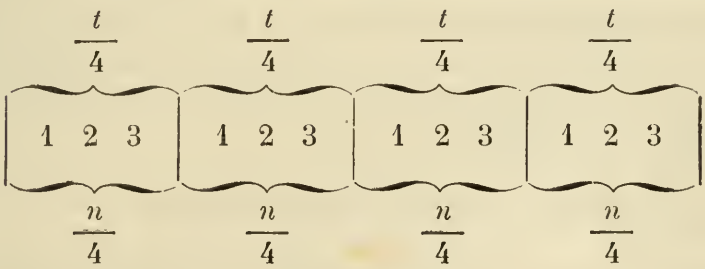
Lorsque la rime n'était qu'une assonance, on était obligé, pour assurer la mesure, de ramener un certain nombre de fois la voyelle assonante et de composer de longes strophes monorimes; si la rime ou l'assonance eussent fait défaut, il aurait donc fallu assurer le rythme

par sa continuité et construire de longues, de très longues stances monorythmes. Mais, si un tel système eût prévalu, le vers français eût été d'une insupportable monotonie, puisque le rythme ne se fût modifié qu'à de longs intervalles. Il n'y a donc pas à regretter qu'il en ait été autrement. Le système français est admirable en ce qu'il est fondé sur les lois mêmes du langage et qu'il est d'une merveilleuse flexibilité. Toutes ses parties se tiennent et se soutiennent. C'est la rime qui, précisément, assure la liberté du rythme. Aussi, à mesure que le rythme se complique, que les éléments rythmiques se combinent suivant des rapports de plus en plus éloignés, la rime, au contraire, tend à devenir de plus en plus riche et exacte. Nous verrons cette loi se vérifier quand nous étudierons le vers romantique.

CHAPITRE IV

DE LA DISCORDANCE

Lorsque j'ai expliqué la formation du vers théorique pur, j'aurais pu, m'appuyant sur une logique rigoureuse, restreindre ce nom à la seule forme rythmique fondée sur le rapport de 1 à 2, et que représente aux yeux la figure suivante :



En voici un exemple pris dans *Andromaque :*

Un des*tin* — plus heu*reux* — vous con*duit* — en É*pi*re.

Je reviens un instant à ce point de mon raisonnement, afin de mieux faire comprendre, en la prenant à son origine, la transformation du vers.

Cette forme de vers a cela de remarquable, qu'elle est fondée sur la concordance du nombre et du temps. Dans les vers théoriques purs de cette forme simple, les éléments rythmiques sont toujours égaux en nombres, chacun étant à l'hémistiche comme 1 est à 2, et l'hémistiche étant dans le même rapport avec l'unité de mesure. En outre, le sens commence et finit avec le vers, et les divisions logiques du discours sont également en concordance avec les divisions rythmiques. Dans le vers pris comme exemple, le premier élément rythmique contient le sujet et son déterminatif, *un destin;* le second, le qualificatif du sujet avec son modificatif, *plus heureux;* le troisième, le verbe et son complément direct, *vous conduit;* le quatrième et dernier, le complément indirect *en Épire.* Il y a donc concordance entre les divisions logiques du discours et les divisions rythmiques du vers. Or, si je suppose une suite de vers tous construits sur ce type, il y aura également concordance parfaite entre le rythme de chacun d'eux et le rythme dont l'oreille possède la formule. Mais si je modifie la phrase ainsi :

Le sort heureusement vous conduit en Épire,

il est clair que les divisions logiques ne concorderont plus avec les divisions rythmiques du vers théorique pur; il y aura discordance entre le rythme et le sens.

Ce nouveau vers doit se scander forcément ainsi :

Le *sort* — heureuse*ment* — vous con*duit* — en É*pi*re.

Il est construit suivant la formule 2—4—3—3, et le

premier élément rythmique est ~~au second~~ à l'hemistiche comme 1 est à 3. Or, s'il se présentait pour la première fois au milieu d'une suite de vers théoriques purs, construits sur la formule 3—3—3—3, suivant le rapport de 1 à 2, il y aurait discordance entre les nombres des deux rythmes.

Ainsi, en nous plaçant au point de vue du système très étroit du théorique pur, nous aurions pu dire rigoureusement que toutes les formes nouvelles, fondées sur le rapport de 1 à 3, sont discordantes par rapport au théorique pur, et que ce n'est que par l'habitude et par l'éducation de l'oreille, qui est un organe essentiellement perfectible, que ces formes nouvelles ont pu nous plaire, quoique légèrement discordantes. Si nous comparons, en effet, les trois formules 2—4—3—3, 3—3—3—3 et 4—2—3—3, nous verrons que, par rapport à la seconde, la première a un léger retard, tandis que la troisième a, au contraire, une légère avance. Le temps réel de ces trois vers est sensiblement différent; il y a discordance entre les temps réels de ces trois formes de vers, ce qui, d'ailleurs, ne détruit pas l'équidistance des rimes. Un peu plus loin le lecteur trouvera des tableaux qui lui feront comprendre très aisément ces discordances de temps.

Toutefois, je n'ai pas cru nécessaire, dans le chapitre précédent, de pousser aussi loin la division de mon sujet. Si j'y reviens ici, c'est afin de mieux faire comprendre les développements successifs de la poésie française, et de montrer que c'est précisément au moyen de la discordance de temps, de sens et de nom-

bre qu'elle a pu s'enrichir de formes nouvelles. C'est d'ailleurs une loi générale qui s'applique à tous les arts, à la peinture, à la musique, à l'architecture, à la danse, aussi bien qu'à la poésie. De même que notre esprit s'élève, se développe au moyen d'acquisitions, de combinaisons, d'associations nouvelles, de même nos organes se modifient, se perfectionnent et prennent goût à des combinaisons nouvelles de couleurs, de sons et de rythmes. Tel rapport entre des sons qui blesse une génération pourra plaire à la suivante, parce que, peu à peu, l'esprit saisit les rapports nouveaux et que l'oreille, d'abord étonnée, s'y habitue et y prend insensiblement plaisir. Supposons Timanthe placé devant un tableau de Paul Véronèse, Terpandre écoutant une symphonie de Beethoven, et Thespis assistant à la représentation d'un drame de Shakspeare : leur esprit ne serait-il pas étrangement troublé? On peut même croire que chez eux les organes de la vue et de l'ouïe seraient blessés jusqu'à la souffrance. Pour eux, un tel tableau, une telle musique, une telle poésie seraient l'incompréhensible, jusqu'à ce que leur esprit, leurs yeux, leurs oreilles eussent pu s'habituer à ces innombrables combinaisons de couleurs et de sons, dont l'humanité a mis tant de siècles à saisir et à goûter les rapports.

On a dit, avec juste raison, que deux des conditions essentielles du beau sont l'unité et la variété. C'est là un principe immuable, éternellement vrai. Mais où sont les limites de la variété? Dans le détail, c'est l'infiniment petit; dans le nombre, c'est l'infiniment grand. L'homme donc, se modifiant sans cesse et modifiant

l'angle sous lequel il envisage un objet, le voyant de jour en jour sous des aspects nouveaux, peut arriver à trouver beau aujourd'hui ce qu'il ne trouvait pas beau jadis ; mais ce sera par la même raison supérieure. Les jugements des hommes peuvent varier sans porter atteinte au principe du jugement. Dans la versification, nous pouvons accorder diversement le sens au rythme et combiner les éléments rythmiques selon des rapports de plus en plus éloignés, mais à la condition que l'esprit et l'oreille aient saisi ces rapports nouveaux et les aient rattachés aux lois immuables de l'intelligence et à celles de l'acoustique. Si ces nouvelles combinaisons ne paraissent pas actuellement satisfaire à ces deux conditions, elles seront doublement discordantes.

Cette loi de discordance a présidé au développement de la poésie française, et celle-ci n'a pu s'enrichir de formes rythmiques nouvelles que par l'introduction de discordances acceptées et goûtées peu à peu par l'oreille. Toutefois, dans cette loi, le rapport du sens au rythme appartient plus spécialement à la Poétique ou même à l'Esthétique ; tandis que les rapports entre les nombres rythmiques et le temps sont l'objet essentiel de la Métrique ou versification.

Nous avons cité plus haut ce vers de Racine :

Un destin plus heureux vous conduit en Épire,

et nous avons montré comment un simple changement de construction amenait une discordance entre les divisions logiques et les divisions rythmiques. Mais bientôt le vers, comme un vase trop étroit, ne peut contenir la

phrase, et le sens veut le distique entier pour s'achever :

Je répondrai, madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

Dans Racine, la discordance s'est accusée plus fortement encore ; on rencontre chez lui des périodes qui se développent sur un nombre impair de vers, d'autres dont le sens s'achève à l'hémistiche ; quelquefois le sens détermine un groupement des vers différent de celui qui résulterait des rimes ; mais on peut dire qu'en général Racine a une tendance marquée à rechercher la concordance du sens et du distique. Pour mieux faire sentir comment la discordance a de plus en plus pénétré dans la poésie française, nous allons citer deux passages de Racine et deux passages modernes dont la comparaison vaudra, pour le lecteur, une longue dissertation. Le premier est pris des *Frères ennemis :*

En achevant ces mots, d'une démarche fière
Il s'approche du roi couché sur la poussière,
Et, pour le désarmer, il avance le bras.
Le roi, qui semble mort, observe tous ses pas ;
Il le voit, il l'attend, et son âme irritée
Pour quelque grand dessein semble s'être arrêtée.
L'ardeur de se venger flatte encor ses désirs
Et retarde le cours de ses derniers soupirs.
Prêt à rendre la vie, il en cache le reste,
Et sa mort au vainqueur est un piège funeste ;
Et dans l'instant fatal que ce frère inhumain
Lui veut ôter le fer qu'il tenait à la main,

Il lui perce le cœur, et son âme ravie,
En achevant ce coup, abandonne la vie.
Polynice, frappé, pousse un cri dans les airs,
Et son âme en courroux s'enfuit dans les enfers.

Nous prendrons le second exemple dans *Phèdre* :

Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre
Il lui fait dans le flanc une large blessure.
De rage et de douleur le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.

Voici maintenant un passage célèbre d'André Chénier :

Le quadrupède Hélops fuit; l'agile Crantor,
Le bras levé, l'atteint; Eurynome l'arrête;
D'un érable noueux il va fendre sa tête :
Lorsque le fils d'Égée, invincible, sanglant,
L'aperçoit, à l'autel prend un chêne brûlant,
Sur sa croupe indomptée, avec un cri terrible,
S'élance, va saisir sa chevelure horrible,
L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.

C'est à la *Légende des siècles*, de Victor Hugo, que nous emprunterons le quatrième passage :

Le duel reprend. La mort plane, le sang ruisselle.
Durandal heurte et suit Closamont; l'étincelle
Jaillit de toutes parts sous leurs coups répétés.
L'ombre autour d'eux s'emplit de sinistres clartés.

Ils frappent; le brouillard du fleuve monte et fume;
Le voyageur s'effraye et croit voir dans la brume
D'étranges bûcherons qui travaillent la nuit.
Le jour naît, le combat continue à grand bruit;
La pâle nuit revient, ils combattent; l'aurore
Reparaît dans les cieux, ils combattent encore.

Si l'on compare attentivement entre eux les deux passages de Racine et les deux plus modernes, on apercevra sans difficulté le désordre apparent que la discordance a introduit dans la poésie française, du XVIIe au XIXe siècle. Dans Racine, la concordance est à peu près parfaite; elle est aussi sensible que la discordance est saisissante dans les vers d'André Chénier et dans ceux de Victor Hugo. C'est que, dans le premier cas, la phrase n'a pas de mouvement propre; elle se raccourcit ou s'allonge, se modelant sur le rythme, et se coulant, bronze en fusion, dans tous les circuits du moule poétique préparé pour la recevoir. En un mot, le sens concorde avec le rythme. Dans le second cas, au contraire, la phrase conserve son énergie, son mouvement propre, qui ne se confond pas avec celui du vers. Le mouvement du rythme, dont les temps forts sont marqués d'accents sonores, ne se confond pas avec le mouvement dramatique de la phrase. Il y a discordance entre eux, ou du moins c'est ainsi qu'en auraient jugé les contemporains de Racine. Ceux-ci n'eussent trouvé aucun plaisir à l'audition de ces vers; le sentiment qu'ils avaient d'une concordance simple eût été blessé, au même degré que leurs oreilles, frappées à la fois par deux rythmes.

Pour nous, au contraire, cette concordance nous paraît engendrer une certaine monotonie; et c'est précisément dans la discordance apparente des vers d'André Chénier et de Victor Hugo que nous nous plaisons. Mais, en fait, ce qui était une discordance pour nos pères n'en est plus une pour nous; c'est dans une concordance nouvelle que se complaît notre sentiment actuel. Notre oreille suit les deux rythmes à la fois; elle a saisi des rapports plus éloignés. La complexité de ce double rythme a sa raison d'être dans le plaisir que nous fait éprouver une complexité de sensations. Nous ne savons pas si, dans un siècle ou deux, un troisième rythme ne viendra pas se mêler aux deux autres et en compliquer le double mouvement. Cette poésie possible de l'avenir, si nous pouvions la connaître, serait certainement discordante pour nous; elle ne le sera pas pour nos petits-fils, qui trouveront, au contraire, le plus vif plaisir à saisir des rapports encore plus lointains. Racine, l'inimitable Racine, savait faire les vers au moins aussi bien qu'André Chénier et que Victor Hugo, mais son idéal poétique et rythmique était tout autre. Si de tels vers s'étaient présentés à lui, il ne les eût pas goûtés et les eût ramenés à une ordre plus concordant.

On s'est complu légèrement à établir un parallèle entre la poésie du XVIe siècle et celle de nos jours, et à représenter le XVIIe siècle comme une parenthèse, par-dessus laquelle se sont rejoints deux arts identiques. C'est là une idée absolument fausse et contraire à la réalité. Quelques poètes du XVIe siècle, Ronsard, du Bellay

et Baïf, entre autres, ont été des poètes de génie; mais en fait, au XVIe siècle, le vers français n'a pas encore trouvé sa forme définitive. La rime est essentiellement faible, et à chaque instant le vers déborde sur le suivant. Le poète n'a pas encore le sentiment d'une unité de mesure exacte. La richesse d'un nombreux vocabulaire, formé du langage divers de nos provinces, n'est trop souvent pour lui qu'une excitation à se répandre; et il semble que sa pensée, sa phrase et son vers flottent entre des limites indécises. Dans l'âge antérieur, c'est le vers de dix syllabes qui tendait à s'allonger; au XVIe siècle, par une sorte d'imitation non raisonnée, on se laissait aller à outrepasser la mesure de l'alexandrin, qui prenait souvent ainsi la longueur démesurée d'un vers de seize à dix-huit syllabes. L'unité de mesure ne s'était pas encore imposée. L'oreille n'était pas fixée sur les rapports des éléments rythmiques à cette unité de mesure. Les poètes de cet âge étaient évidemment préoccupés du vers latin et voyaient un désavantage dans la structure du vers français, qui ne peut accroître le nombre de ses syllabes. Ils ne se rendaient pas compte que le nombre invariable des syllabes du vers français remplit le même temps que les six pieds de l'hexamètre avec son nombre variable de syllabes, tantôt brèves, tantôt longues. De là, des essais malheureux pour soumettre nos vers aux lois de la quantité; peine bien inutile, puisque la versification française, bien plus proche qu'on ne le supposait de la versification antique, tient précisément compte de la quantité dans les limites où cela lui est possible.

On voit qu'il ne faut pas confondre deux états très différents de la poésie française. Si je n'ai pas abordé l'étude de la versification par le côté historique, c'est afin d'éviter de me perdre et d'égarer mes lecteurs dans les innombrables détours des questions de détail. J'ai préféré attaquer directement la question par le côté spéculatif, ce qui m'a permis de laisser de côté les essais tentés en tous sens à différentes époques. La poésie du XVIe siècle a d'admirables qualités ; elle avait le sens mélodique du mot et des séries de mots, une naïveté charmante d'expression, beaucoup de naturel dans le choix varié des images, une fraîcheur de touche à la fois brillante et délicate, enfin une abondance de pensées qui ne le cédait pas à la richesse de l'imagination, toutes qualités qu'on ne pourrait m'accuser de méconnaître, puisque moi-même j'ai concouru, bien que dans une faible mesure, à les rappeler au souvenir de notre époque. Mais il ne faut pas y chercher ce qui en réalité ne s'y trouve pas.

Au XVIe siècle, le vers est encore instable, tout en marchant vers la stabilité parfaite, qu'il ne doit atteindre qu'au siècle suivant. Son instabilité consiste dans l'accroissement fréquent, mais simultané, du temps et du nombre ; c'est-à-dire qu'à chaque instant il outrepasse l'unité de mesure, mais, ce qui est important à considérer, sans changer la proportion du temps et du nombre. De nos jours, comme on le verra plus loin, le vers est sans doute redevenu instable ; mais son instabilité consiste dans le raccourcissement de l'unité de mesure et dans un changement de proportion entre le nombre

et le temps. Il n'y a donc aucune assimilation à faire entre deux arts qui reposent sur des principes différents, et dont les efforts s'exercent précisément en sens contraire. En effet, la première condition de stabilité sur laquelle le XVIe siècle est absolument fixé, c'est l'accent rythmique et le repos de l'hémistiche; or c'est justement cette condition à laquelle la poésie moderne veut pouvoir se soustraire.

Le premier rapport que l'on sente très vivement au XVIe siècle, c'est le plus simple, celui de 1 à 2. Et même les poètes sont tellement pénétrés de la nécessité du temps de repos et de la force de l'accent de l'hémistiche, qu'ils leur accordent souvent plus d'importance qu'au repos final et à l'accent de la rime, de telle sorte que l'unité de mesure se trouve de fait transposée. Le vers échappe au battement régulier de l'unité de mesure par la rime, et sa forme devient indéterminée. Ainsi ces vers de Ronsard, en parlant de la vertu :

Si elle s'augmentait, sa force fût montée
Au plus haut période, et tout serait ici
Vertueux et parfait, ce qui n'est pas ainsi.

Dans ces vers, les accents rythmiques et le repos de l'hémistiche ont plus d'importance que ceux de la rime, et les temps aspiratoires sont du même coup attirés à l'hémistiche. Il y a déplacement de rythme, et ces vers pourraient se lire avantageusement ainsi :

Sa force fût montée au plus haut période,
Et tout serait ici vertueux et parfait.

En définitive, la forme rythmique n'est pas rigoureusement déterminée au XVIe siècle; le seul point acquis, c'est celui qui concerne l'accent rythmique et le repos nécessaire de l'hémistiche, point important qui sera précisément la clef de voûte du système classique.

Après cette digression, qui n'était pas inutile, je reviens à l'objet de ce chapitre. La discordance, ou plutôt ce qui aurait paru tel antérieurement, a pour effet de compliquer le mouvement du rythme d'un autre mouvement. Dans le système classique, l'unité cherchée est à un degré : la phrase insérée dans le vers abandonne sa forme propre, qu'elle avait naturellement revêtue en jaillissant de la pensée, pour se plier aux formes rythmiques du vers. Dans le système moderne, que nous appellerons conventionnellement le système romantique, l'unité cherchée est à deux degrés : le rythme dramatique se combine avec le rythme poétique, et tous deux concourent à produire un effet qui est un, quoique d'une nature composite. Tel un attelage de deux chevaux ardents, dont les sabots frappent le sol d'une cadence inégale.

Cette loi de discordance règle d'une façon très simple la question de l'inversion. Ce petit problème se résout de lui-même avec la plus grande facilité. Toute inversion est légitime et permise à la condition expresse qu'elle soit une nécessité du rythme dramatique. Toute inversion qui n'a pour but que de forcer la phrase à entrer dans une forme rythmique déterminée est mauvaise et fautive en soi, à moins, bien entendu, qu'elle ne soit d'usage dans le langage ordinaire. En général

et théoriquement, toute modification à l'ordre grammatical et logique du discours dépend du rythme dramatique et non pas du rythme poétique.

Mais, je le répète, ce sont là des questions de Poétique et non point de Métrique. Tous les phénomènes de discordance provenant d'un désaccord entre le sens et le rythme ressortissent à l'Esthétique, puisqu'ils dépendent de la vue de l'esprit sur la succession des faits et sur les rapports des choses entre elles. Nous pouvons donc écarter de notre sujet tous ces phénomènes si curieux. Les discordances du sens et du rythme n'appartiennent à la versification que lorsqu'elles engendrent des discordances de temps et de nombre.

Il nous reste maintenant à achever la constitution du vers fondamental, en tenant précisément compte des discordances de temps, auxquelles l'oreille de nos ancêtres n'a dû s'habituer que lentement, ce qui nous expliquera pourquoi l'alexandrin ne s'est introduit que fort tard et a pendant fort longtemps été moins goûté que le décasyllabe.

CHAPITRE V

DU VERS CLASSIQUE.

Le système prosodique que nous avons appelé théorique pur est fondé tout entier sur le rapport de 1 à 2 et sur celui de 1 à 3. Il nous a donné neuf formes de vers, dans lesquelles les nombres des éléments rythmiques sont combinés suivant ce double rapport. Le vers remplit, théoriquement, le temps qui s'écoule entre deux aspirations. Ce temps se trouve coupé en deux par le repos de l'hémistiche. Chaque demi-vers est également divisé en deux parties, dont la durée est égale au quart du temps total, que nous savons valoir vingt-quatre brèves. Chaque élément rythmique se partage en deux parties égales en durée, et par conséquent égales au huitième du temps total; l'arsis et la thésis seront donc toutes deux équivalentes à trois brèves. Dans le tableau que nous allons dresser des neuf formes premières du vers français, les chiffres numérotent les syllabes de chaque élément rythmique. On pourra se rendre compte aisément par l'examen de ce tableau qu'il y a une légère discordance entre les temps réels

des vers, mais que le temps théorique est une limite supérieure que ne dépasse jamais le temps réel. Le vers qui commence par un élément rythmique de quatre syllabes remplit exactement le temps théorique. Quand cet élément rythmique est de trois syllabes, le vers est plus court d'une unité de temps; quand il n'en a que deux, la différence entre le temps réel et le temps théorique est de deux unités de temps.

$\frac{t}{4}$ 1er élément.		$\frac{t}{4}$ 2e élément.		$\frac{t}{4}$ 3e élément.		$\frac{t}{4}$ 4e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .
1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .
. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .	1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .
1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .
. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .

Ces neuf formes sont fondamentales. Elles constituent

la base stable de notre système de versification ; ce sont les formes les plus simples et les plus naturelles suivant lesquelles s'est rythmé le langage poétique à toutes les époques de notre littérature. Ce sont celles, en effet, qui reviennent le plus souvent, aussi bien dans la poésie du XVIIe siècle que dans celle du XIXe, bien que, dans l'une et dans l'autre, l'ordre suivant lequel il faudrait les ranger, relativement à leur degré de fréquence, ne soit pas identiquement le même.

Avant de voir comment, par l'effet de la discordance, d'autres formes sont venues s'ajouter à celles-là, nous devons traiter une question incidente, qui, d'ailleurs, nous ramènera à l'objet de nos recherches.

Tous ces rythmes ont un rapport commun : c'est celui de l'hémistiche, qui partage également par un repos le temps et le nombre. C'est là le premier principe certain auquel a dû obéir le vers français de douze syllabes. L'hémistiche est, pour le sens et pour le rythme, un point de concordance obligatoire ; et, afin de bien le faire sentir à l'oreille, il a été stipulé que tout vers de douze syllabes serait coupé en deux parties égales par un repos de la voix. Cette loi n'admettait dans le principe aucun tempérament. On traitait la syllabe féminine qui suivait l'accent rythmique de l'hémistiche comme celle qui suit l'accent placé sur la rime : on ne la comptait pas dans le vers. Ainsi, dans le *Roman d'Alexandre :*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Ce-les qui de-dens nes*sent* sunt del cors la fi-gu*re*.

Toutefois, il était excessif que le même effet fût, à

l'hémistiche et à la rime, caractéristique de deux phénomènes distincts, le repos de la voix et l'aspiration. On introduisit alors un tempérament dans la règle, et le repos de la voix à l'hémistiche ne fut plus obligatoire qu'après une syllabe masculine, ce dont on ne me paraît pas s'être rendu compte. Dans le cas d'une syllabe féminine, on doit donc l'élider; et la voix, au lieu de se reposer, doit tenir la voyelle accentuée de l'hémistiche jusqu'à ce qu'elle ait rejoint l'élément rythmique suivant. C'est donc à tort que quelques auteurs ont prétendu qu'on aurait pu compter cette syllabe féminine, comme, par exemple, dans ce vers :

Oui, je viens dans son tem—ple prier l'Éternel.

Si la syllabe muette ne s'élide pas, le repos obligatoire de l'hémistiche trouve sa place et coupe le vers après la syllabe féminine, ce qui empêche celle-ci de compter dans le second hémistiche. Il n'y a que deux systèmes possibles : le système ancien, dans lequel la syllabe féminine ne compte pas, et le système moderne de l'élision. Ce n'est pas que de tels vers eussent été inadmissibles en soi; mais ils sont incompatibles avec la loi qui stipule un repos à l'hémistiche. Plus loin, nous verrons que la septième syllabe du vers peut quelquefois être une muette ; mais ce sera dans les vers romantiques, qui, précisément, échappent à la loi de l'hémistiche. Dans le vers classique, après les accents mobiles, la syllabe féminine compte de même justement, puisqu'il n'a pas été édicté de repos obligatoire après ces accents comme après celui de l'hémistiche. En aban-

donnant le système ancien, on aurait pu logiquement proscrire toute syllabe féminine à l'hémistiche. On a préféré avec raison admettre un tempérament dans la règle du repos. Chez un grand nombre de poètes, les syllabes féminines de l'hémistiche se rencontrent presque dans la moitié des vers. Toutefois, cette proportion, qui jadis était en effet de près de 50 pour 100, est descendue à 15 ou 20 pour 100 dans Racine. Chez Victor Hugo, le même cas me paraît un peu plus fréquent.

Ainsi, de ce que nous venons de dire, il ressort que la loi du repos de l'hémistiche n'est pas absolue, même dans le vers classique. Le repos n'est effectif que lorsque l'accent rythmique porte sur une finale masculine. Mais, dans le cas d'une syllabe élidée, la voyelle accentuée qui remplit l'arsis se prolonge s'il le faut jusque sur la thésis, afin que la consonne de la syllabe muette vienne frapper la voyelle initiale de l'élément suivant, de sorte que la moitié mathématique du temps du vers se trouve porter sur un son plein, et que le sens qui doit être partiellement complet avec la fin de ce son ne coïncide pas toujours exactement avec la moitié du même temps. D'ailleurs, même quand le repos est effectif, sa place réelle peut osciller d'une quantité légère autour de sa place théorique. Car, si la thésis de l'élément rythmique suivant n'est pas exactement remplie, le repos pourra se placer au commencement de la thésis; mais, si celle-ci est en totalité remplie par les syllabes de l'élément rythmique, le repos devra être pris à la fin de l'arsis. Ce que nous disons pour le repos de l'hémistiche sera également vrai pour le temps aspira-

toire, dont la place peut ainsi varier légèrement. Le lecteur se rendra très aisément compte de ce phénomène, s'il veut bien suivre l'explication que nous venons d'en donner sur le tableau ci-dessus.

On ne sait vraiment ce qu'on doit admirer le plus dans les œuvres de la Providence, de leur régularité ou précisément de la variété qu'elle introduit dans cette régularité même. Dans le cas qui nous occupe, c'est justement à apprécier, à goûter cette variété, cette irrégularité incessante, que consiste l'éducation de l'oreille; irrégularité qui n'influe en rien sur la régularité du phénomène général, dès qu'on convient de prendre pour point de départ des fractions du temps, ainsi que cela se fait dans la musique, le moment initial de chaque arsis.

Pendant longtemps, nos aïeux trouvèrent un charme particulier dans le vers de dix syllabes, qui avait un grand mérite pour leur oreille, sans doute moins complaisante, c'est-à-dire moins formée que la nôtre, celui de maintenir une concordance parfaite entre le temps réel et le temps théorique du vers. En effet, le premier élément rythmique étant invariablement de quatre syllabes, l'espace de temps qui s'écoule entre la première et la dernière syllabe reste toujours le même. Nos aïeux se formaient cependant l'oreille à des discordances de temps qui se produisaient dans l'intérieur du vers, par suite de la mobilité du second accent rythmique. Car entre la césure fixe, placée après la quatrième syllabe, et le temps aspiratoire, l'accent rythmique mobile pouvait se placer de la première à la cinquième syllabe.

Ainsi la somme immuable des syllabes des deuxième et troisième éléments du vers pouvait se diviser en deux parties, qui n'étaient pas toujours entre elles comme 1 est à 2 ou comme 1 est à 3, mais parfois comme 1 est à 5, rapport plus complexe auquel s'habituait l'oreille. Dans ce dernier cas, la répartition des syllabes dans les temps égaux du vers était tout à fait remarquable. La figure suivante la fera très facilement comprendre :

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
1 2 3	4 . .	. . .	1 . 1	2 3 4	5 . .
1 2 3	4 . 1	2 3 4	5 . .	. . .	1 . .

On voit que, dans le décasyllabe de la forme 4—1—5, le dernier élément commence à la fin de l'arsis précédente, et que, dans le décasyllabe de la forme 4—5—1, le second élément rythmique place sa première syllabe sur l'arsis et recule ainsi la place théorique de la césure. Cependant, il y a toujours concordance entre le temps réel et le temps théorique. Un long usage du vers de dix syllabes habitua peu à peu l'oreille à cette anomalie et prépara nos aïeux à la supporter, à la goûter même dans le vers de douze syllabes, où toutefois son introduction avait de plus graves conséquences.

En effet, quand, dans l'alexandrin, les deux parties du premier hémistiche sont entre elles comme 1 est à 5 ou comme 5 est à 1, la différence entre le temps réel et

le temps théorique augmente; et il se passe, dans le second cas, ce fait remarquable que le temps réel excède sensiblement le temps théorique. Le lecteur pourra s'en rendre compte au moyen du tableau suivant, dans lequel nous avons successivement fait figurer les combinaisons 1—5 et 5—1 aux différentes places qu'elles peuvent occuper :

Partie de l'arsis précédente.	$\frac{t}{4}$ 1er élément.		$\frac{t}{4}$ 2e élément.		$\frac{t}{4}$ 3e élément.		$\frac{t}{4}$ 4e élément.	
	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
	. 1 2	2 . .	. 1 2	3 . .	. . .	1 . 1	2 3 4	5 . .
	. . .	1 . 1	2 3 4	5 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . 1	2 3 4	5 . .	. . .	1 . .
1	2 3 4	5 . .	. . .	1 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .

Nous nous sommes contenté d'associer les formes 1—5 et 5—1 d'un des hémistiches avec la forme 3—3 de l'autre. On peut naturellement les combiner avec les formes 2—4 ou 4—2, ce qui donne autant de types nouveaux. Ici l'essentiel suffit. On voit clairement par le tableau ci-dessus que, chaque fois qu'un élément rythmique de cinq syllabes entre dans un vers, il place forcément sa première syllabe sur l'arsis de l'élément précédent; de telle sorte que, s'il est le troisième élément du vers, il recule et réduit le temps du repos de

l'hémistiche en même temps qu'il diminue la durée normale de l'accent; et que, s'il est le premier élément, il recule et réduit le temps aspiratoire et empiète ainsi sur le temps du vers précédent. Le temps réel dépasse le temps théorique. Selon la composition du premier élément rythmique, un vers français de douze syllabes peut donc, si nous détournons les termes de la métrique grecque, être regardé comme catalectique, acatalectique ou hypercatalectique.

Cette grave irrégularité ne pouvait être acceptée que par une oreille déjà très assouplie par des discordances semblables, quoique moins fortes. On conçoit donc que pendant longtemps l'oreille de nos aïeux n'ait pas goûté le vers de douze syllabes; son élasticité contrastait avec la rigidité du vers de dix syllabes. Mais dès que l'oreille eut commencé à s'habituer et à se plaire à ces discordances, elle put jouir de toute la richesse de ces rythmes nouveaux. C'est le système théorique pur, successivement enrichi par de nouvelles discordances nécessaires, qui a ainsi formé le système du vers classique, destiné à une si haute fortune littéraire.

Pour que le système classique soit absolument complet, il ne nous reste plus à examiner qu'un cas particulier. Le deuxième et le quatrième accent du vers se trouvent attachés à des points fixes, tandis que le premier et le troisième accent, essentiellement mobiles, se posent sur l'une des cinq premières syllabes de chaque hémistiche. Or, quelquefois ces deux accents viennent se poser sur la sixième et sur la douzième syllabe et se confondent alors avec les accents fixes. Lorsque ce

fait remarquable se produit, la première et la troisième arsis du vers débutent par un silence :

$\frac{t}{4}$ 1er élément.		$\frac{t}{4}$ 2e élément.		$\frac{t}{4}$ 3e élément.		$\frac{t}{4}$ 4e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. . .	. 1 2	3 4 5	6 . .
. . .	. 1 2	3 4 5	6 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. . .	. 1 2	3 4 5	6 . .	. . .	. 1 2	3 4 5	6 . .

Le premier élément est venu se souder au second, le troisième au quatrième, et les vers où entrent ces combinaisons rythmiques doivent se distinguer par une formule particulière, où l'hémistiche est représenté par ses deux éléments dont l'un est réduit à 0 et dont l'autre est égal à 6. Les formules que nous avons prises comme exemples dans le tableau ci-dessus seront 3—3—0—6, 0—6—3—3 et 0—6—0—6. L'introduction du zéro dans ces formules est nécessaire, car il indique que le vers est construit sur quatre arsis, c'est-à-dire est du mode classique et non du mode romantique, dans lequel le vers est construit, comme nous le verrons, sur trois arsis.

Je ne vois plus rien qui puisse paraître obscur au lecteur. En tout cas, nous aurons plus loin une occasion spéciale de revenir sur ces phénomènes rythmiques, et

ce qui peut ici laisser encore quelque doute dans l'esprit du lecteur recevra alors une clarté nouvelle de l'introduction des notations musicales. Il nous reste à dresser une nomenclature complète, avec exemples à l'appui, de tous les rythmes du vers classique. Ils nous seront donnés par ce tableau général en combinant deux à deux toutes les formes possibles que peuvent affecter le premier et le deuxième hémistiche du vers.

1er hémistiche.			2e hémistiche.		
1er élément.		2e élément.	3e élément.		4e élément.
3	+	3	3	+	3
	ou			*ou*	
2	+	4	2	+	4
	ou			*ou*	
4	+	2	4	+	2
	ou			*ou*	
1	+	5	1	+	5
	ou			*ou*	
5	+	1	5	+	1
	ou			*ou*	
0	+	6	0	+	6

Nous avons jugé utile d'indiquer les syllabes rythmiques. Le lecteur sait que la syllabe frappée de l'accent rythmique est la dernière syllabe forte de chaque élément rythmique. Ce sera donc, dans les exemples ci-dessous (outre la rime), chaque syllabe imprimée en

lettres italiques et précédant immédiatement le trait horizontal qui sépare les éléments du vers. Ne pas oublier en lisant ces exemples que les syllabes rythmiques sont longues par leur position dans l'arsis, et que les intervalles de temps qui séparent les arsis sont des équidistances musicales. Au surplus, chaque série d'exemples est précédée de la formule numérique et d'un numéro d'ordre que nous reproduirons plus loin en tête des notations musicales. Nous avons pensé qu'il était superflu de remplacer par une apostrophe les *e* muets, destinés à être élidés.

Tous les exemples sont pris de Racine, à moins d'indication contraire.

RYTHMES DU VERS CLASSIQUE

N° 1. 3 — 3 — 3 — 3

Que l'on *cou*—re aver*tir* — et hâ*ter* — la prin*ces*se.
Vous sui*vez* — votre *hai*—ne et non *pas* — votre a*mour*.
Pouvez-*vous* — consen*tir* — à ren*trer* — dans ses *fers*.
Vous m'a*vez* — de Cé*sar* — confi*é* — la jeu*nes*se.
Lieux char*mants* — où mon *cœur* — vous a*vait* — ado*rée*.
Baja*zet* — inter*dit!* — Ata*li*—de éton*née*.
Ah! ma*da*—me, excu*sez* — un a*mant* — qui s'é*ga*re.
Vos yeux *seuls*—et les *miens*—sont ou*verts*—dans l'Au*li*de.
C'est Vé*nus* — tout en*tiè*—re à sa *proi*—e atta*ché*e.
Dans les *mains* — des Per*sans* — jeune en*fant* — appor*té*.
Je crains *Dieu*,— cher Ab*ner*,— et n'ai *point*— d'autre *crain*te.

N° 2. 2 — 4 — 2 — 4

Tou*jours* — à ma dou*leur* — il *met* — quelque inter*val*le.

De *tant* — de souve*rains* — nous *seuls* — régnons en*cor*e.
L'a*mour* — me fait i*ci* — che*rcher* — une inhu*mai*ne.
Mes *yeux* — lui défen*dront*, — sei*gneur*, — de m'obé*ir*.
Tes *yeux* — ne sont-ils *pas* — tout *pleins* — de sa gran*deur*.
Le *ciel* — en a dé*jà* — ré*glé* — l'événe*ment*.
Ma*lheur* — au crimi*nel* — qui *vient* — me la ra*vir*.
Il *sait* — tout ce qui *fut* — et *tout* — ce qui doit être.
Un *dieu* — qui d'aiguil*lons* — pres*sait* — leur flanc pou*dreux*.
Aux *pieds* — de l'Éter*nel* — je *viens* — m'humili*er*.
Sou*vent* — d'un grand des*sein* — un *mot* — nous fait ju*ger*.

N° 3. 4 — 2 — 4 — 2

Et plût aux *dieux*, — Cré*on*, — qu'il ne res*tât* — que *vous*.
Je souscri*rais* — au *don* — qu'on lui fe*rait* — de *moi?*
Ne vous of*frît* — la *mort* — que vous cher*chiez* — tou*jours*.
Qu'est deve*nu* — ce *cœur* — qui me ju*rait* — tou*jours*.
Et mon a*mour* — de*vint* — le confi*dent* — du *vô*tre.
Méconnaî*tra* — peut-*é*—tre un inu*ti*—le a*mi*.
Aux intérêts — du *sang* — qui vous u*nit* — tous *deux*.
Vous recon*naît* — l'au*teur* — de ce fa*meux* — ou*vra*ge.
Et dans quels *lieux*, — sei*gneur*, — l'allez-vous *donc* — cher*cher*.
La nati*on* — ché*ri*—e a vio*lé* — sa *foi*.
Et votre heu*reux* — larc*in* — ne se peut *plus* — cé*ler*.

N° 4. 2 — 4 — 4 — 2

Cré*on*, — à son e*xem*—ple, a jeté *bas* — les *ar*mes.
J'at*tends* — Éphesti*on* — et le com*bat* — a*près*.
Ce *fils* — que de sa *flam*—me il me lais*sa* — pour *ga*ge.
Hé*las!* — puis-je espé*rer* — de vous re*voir* — en*cor*e?
Je *pars* — plus amou*reux* — que je ne *fus* — ja*mais*.
En*trez* — accompa*gné* — de leur vail*lan*—te es*cor*te.
Cha*cun* — à ce far*deau* — veut déro*ber* — sa *tê*te.

Le *ciel* — mène à Les*bos* — l'impito*ya*—ble A*chil*le.
L'a*mi*, — le compa*gnon*, — le succes*seur* — d'Al*ci*de.
Dé*jà* — la sombre *nuit* — a commen*cé* — son *tour*.
Aux *pieds* — de votre *roi* — prosternez-*vous*, — mon *fils*.

N° 5. 4 — 2 — 2 — 4

Est-ce m'ai*mer*, — cru*el*, — au*tant* — que je vous *ai*me?
Votre dou*leur* — est *li*—bre au*tant* — que légi*ti*me.
Je n'ai trou*vé* — que *pleurs* — mê*lés* — d'emporte*ment*.
De son dé*sor*—dre, Al*bi*—ne, il *faut* — que je pro*fi*te.
Je la re*vois* — bien*tôt* — de *pleurs* — toute trem*pée*.
Et le sul*tan* — tri*om*—phe ou *fuit* — en ce mo*ment*.
Il soule*vait* — en*cor* — sa *main* — appesan*ti*e.
Ton inso*lent* — a*mour* — qui *croit* — m'épouvan*ter*.
J'ai décla*ré* — ma *hon*—te aux *yeux* — de mon vain*queur*.
Environ*né* — d'en*fants*, — sou*tiens* — de ma puis*sance*.
Ce jeune en*fant* — tou*jours* — tout *prêt* — à me per*cer*.

N° 6. 3 — 3 — 2 — 4

Et lui-*mê*—me à la *mort* — il *s'est* — précipi*té*.
Le vain*queur* — de l'Eu*phra*—te a *pu* — vous désar*mer*.
Vous pré*pa*—re en É*pi*—re un *sort* — plus favo*ra*ble.
Ai-je *donc* — élevé — si *haut* — votre for*tu*ne.
Mais tou*jours* — quelque es*poir* — flat*tait* — mes déplais*irs*.
Cepen*dant* — les Per*sans* — mar*chaient* — vers Baby*lo*ne.
Cet a*mour* — s'est long*temps* — ac*cru* — dans le si*lence*.
Est-ce *donc* — votre *cœur* — qui *vient* —de nous par*ler*?
Tu le *veux* : — lève-*toi*. — Par*lez* : — je vous é*cou*te.
De sa *main* — sur mon *front* — po*sa* — son dia*dè*me.
Que vous *dit* — cette *loi* ? — Que *Dieu* — veut être ai*mé*.

N° 7. 3 — 3 — 4 — 2

Il est *vrai*, — je l'ai*mais* — d'une ami*tié* — sin*cère*.
Mais en*fin*, — s'il pé*rit*, — n'en accu*sez* — que *vous*.
Et peut-*ê*—tre il sau*ra* — se faire ai*mer* — lui-*mê*me.
Mon cœur *mê*—me en con*çut* — un malheu*reux* — au*gu*re.
Depuis *quand* — croyez-*vous* — que ma gran*deur* — me *tou*che?
Je ne *puis* — sépa*rer* — tes int*érêts* — des *miens*.
Je me *sens* — arrê*ter* — par un plai*sir* — fu*nes*te.
Je re*fu*—se à l'au*tel* — de lui ser*vir* — de *gui*de.
Dans le *trou*—ble où je *suis*, — je ne puis *rien* — pour *moi*.
Ce ban*deau* — dont il *faut* — que je pa*rais*—se or*né*e.
Vous pein*dront* — la ver*tu* — sous une af*freu*—se i*ma*ge.

N° 8. 2 — 4 — 3 — 3

Qu'un *trô*—ne est plus pé*ni*—ble à quit*ter* — que la *vie*.
Ce *fou*—dre était en*co*—re enfer*mé* — dans la *nue*.
Voi*là* — comme je *crus* — étouf*fer* — ma ten*dres*se.
Ce *jour*, — ce triste *jour* — frappe en*cor* — ma mé*moi*re.
J'at*tends* — de Béré*ni*—ce un mo*ment* — d'entre*tien*.
Tu *sais* — de nos sul*tans* — les ri*gueurs* — ordi*nai*res.
Tu *sais* — par quels ef*forts* — il ten*ta* — sa ver*tu*.
Les *vents* — nous auraient-*ils* — exau*cés* — cette *nuit*?
Je *fuis*, — je l'avoue*rai*, — cette *jeu*—ne Ari*cie*.
La *mort* — m'avait ra*vi* — les au*teurs* — de mes *jours*.
Au *Dieu* — de l'uni*vers* — consa*craient* — ces pré*mis*ses.

N° 9. 4 — 2 — 3 — 3

Je ne fais *point* — de *pas* — qui ne *ten*—de à l'em*pi*re.
Victori*eux* — ou *mort*, — mé*rit*er — votre *chaî*ne.
Réunis*sons* — trois *cœurs* — qui n'ont *pu* — s'accor*der*.
Je crains Né*ron*; — je *crains* — le ma*lheur* — qui me *suit*.

Remettez-*vous*, — ma*da*—me, et ren*trez* — en vous-*même*.
Je vous ver*rais* — sans *dou*—te en rou*gir* — la pre*mière*.
Sans distin*guer* — entre *eux* — qui je *hais* — ou qui *j'ai*me.
Et voilà *donc* — l'hy*men* — où j'é*tais* — desti*née* !
Exami*nez* — ma *vi*—e et son*gez* — qui je *suis*.
Ils conju*raient* — ce *Dieu* — de veil*ler* — sur vos *jours*.
De ses par*vis* — sa*crés* — j'ai deux *fois* — fait le *tour*.

N° 10. 1 — 5 — 1 — 5

Où — le plus furi*eux* — *pas*—se pour magna*nime*.
Ou — pour vous méri*ter*, — *ou* — pour vous conqué*rir*.
Dieu ! — quels ruisseaux de *sang* — *cou*—lent autour de *moi*.
Vous. — Ah ! si vous sa*viez*, — *prin*—ce, avec quelle a*dresse*.
Tout — ce que je cro*yais* — *di*—gne de l'arrê*ter*.
Quoi? — Je te l'ai pré*dit*, — *mais* — tu n'as pas vou*lu*.
Pleu—re, Jérusa*lem*, — *pleu*—re, cité per*fide*.
Cieux, — écoutez ma *voix ;* — *ter*—re, prête l'o*reil*le.
Tem—ple, renverse-*toi* ; — *cè*—dres, jetez des *flam*mes.
Vous, — dès que cette *rei*—ne, *i*—vre d'un fol or*gueil*.

N° 11. 1 — 5 — 2 — 4

Quoi ! — je négligerais — le *soin* — de ma ven*geance*.
Loin — de le mépri*ser*, — j'ad*mi*—re son cou*rage*.
Loin — de leur accor*der* — ce *fils* — de sa maî*tresse*.
Tout — ce que vous vo*yez* — cons*pi*—re à vos dé*sirs*.
Tels — que j'en vois pa*raî*—tre au *cœur* — de ces a*mants*.
Moi — dont vous connais*sez* — le *trou*—ble et le tour*ment*.
Ro—me, en notre fa*veur*, — fa*ci*—le à s'apai*ser*.
Lui, — parmi ces trans*ports*, — af*fa*—ble et sans or*gueil*.

N° 12. 1 — 5 — 3 — 3

Prin—ces dénatu*rés*, — vous voi*là* — satis*faits*.

Loin — de s'épouvan*ter* — à l'as*pect* — de sa *gloi*re.
Oui, — puisque je re*trou*—ve un a*mi* — si fi*dè*le.
Oui, — c'est Agamem*non*, — c'est ton *roi* — qui t'*évei*lle.
Mais — je le poursui*vrai* — d'autant *plus* — qu'il m'*évi*te.
Dieux, — qui voyez i*ci* — mon a*mour* — et ma *hai*ne.
Quoi! — de quelques re*mords* — êtes-*vous* — déchi*rée?*
Ciel! — Que lui vais-je *di*—re? et par *où* — commen*cer?*
Dieu — sur ses enne*mis* — répan*dra* — sa ter*reur*.

N° 13. 1 — 5 — 4 — 2

Tout — le soulage*ment* — où ma dou*leur* — as*pi*re.
Rei—ne de tous les *cœurs*, — elle met *tout* — en *ar*mes.
Oui, — comme ses ex*ploits* — nous admi*rons* — vos *coups*.
Ro—me en effet tri*om*—phe, et Mithri*da*—te est *mort*.
Non, — vous n'espérez *plus* — de nous re*voir* — en*cor*.
Tout — ce que je lui *dois* — va retom*ber* — sur *el*le.
Ah! — de la trahi*son* — me voilà *donc* — ins*trui*te.
Mais — ne me trompez *point*, — vous est-il *cher* — en*core*?

N° 14. 1 — 5 — 5 — 1

Mê—me en vous possé*dant* — je ne vous de*vrai* — *rien*.
Ju—ge sans intérêt, — vous les convain*crez* — *mieux*.
Rei—ne, Dieu m'est té*moin*... — Laisse là ton *Dieu*, — *trai*tre.

N° 15. 2 — 4 — 1 — 5

Je *suis* — pour ce des*sein* — *prê*—te à leur accor*der*.
Sei*gneur*, — sans se mon*trer* — *lâ*—che ni témé*rai*re.
Vos *jours* — toujours se*reins* — *cou*—lent dans les plai*sirs*.
Vous-*mê*—me où seriez-*vous*, — *vous* — qui la combat*tez?*
Re*bel*—le à tous nos *soins*, — *sour*—de à tous nos dis*cours*.
Tan*dis* — que de vos *jours*, — *prêts* — à se consu*mer*.

Au *fils* — de l'étran*gè*—re, *o*—se donner sa *voix*.
Le *res*—te pour son *Dieu* — *mon*—tre un oubli fa*tal*.
Ce *roi*, — fils de Da*vid*, — *où* — le chercherons-*nous?*

N° 16. 3 — 3 — 1 — 5

Et peux-*tu* — sans hor*reur* — *voir* — ce que nous vo*yons?*
Ah! sans *dou*—te il lui *croit* — *l'â*—me trop géné*reu*se.
Grâce aux *dieux* — mon mal*heur* — *pas*—se mon espé*ran*ce.
Des se*crets* — de Ti*tus* — *est* — le déposi*tai*re.
Aujour*d'hui* — que le *ciel* — *sem*—ble me présa*ger*...
Un dé*sor*—dre éter*nel* — *rè*—gne dans son es*prit*.
Ce lé*vi*—te à Ba*al* — *prê*—te son minis*tè*re.
De cet *ar*—bre sé*ché* — *jus*—que dans ses ra*cines*.

N° 17. 2 — 4 — 5 — 1

Sou*mis* — avec res*pect* — à sa volon*té* — *sain*te.
J'i*rai*, — mais je m'en *vais* — vous faire enra*ger* — *tous*.
Ce *n'est* — que jeux de *mots* — qu'affectati*on* — *pu*re. Mol.
Je *veux*—qu'on me dis*tin*—gue, et pour le tran*cher* — *net*. Mol.

N° 18. 3 — 3 — 5 — 1

Dès long*temps* — elle *hait* — cette ferme*té* — *ra*re.
Que je *crains* — pour le *fils* — de mon malheu*reux* — *frè*re.
Et voi*là* — comme on *fait* — les bonnes mai*sons*. — *Va*.
Vous al*liez* — me tra*hir* — et me déguis*er* — *rien*. Mol.

N° 19. 4 — 2— 1 — 5

Régnez tou*jours*, — mon *fils*, — *c'est* — ce que je dé*si*re.
Notre enne*mi*, — sei*gneur*, — *cher*—che ses avan*tages*.
La reine *vient*. — A*dieu*. — *Fais* — tout ce que j'ai *dit*.
Mais quel nou*veau* — ma*lheur* — *trou*—ble sa chère OE*no*ne?

Et que tes *vains* — se*cours* — *ces*—sent de rappe*ler*.
Ochosi*as* — res*tait* — *seul* — avec ses en*fants*.
Et comptez-*vous*—pour *rien*—*Dieu* — qui combat pour *nous?*
Votre ami*tié?*—Mon*sieur*... — *Quoi!* — vous y résis*tez?* Mol.
Et ne le *veut* — tra*hir*, — *lui* — ni la vérité. Mol.

N° 20. 4 — 2 — 5 — 1

D'un inci*dent* — tout *frais* — qui vous surpren*dra* — *fort*. Mol.

N° 21. 5 — 1 — 1 — 5

Ne vienne atta*quer* — *Dieu* — *jus*—qu'en son sanctu*aire*.
Ne me parlez *pas*. — *Mais*... — *Plus* — de société. Mol.

N° 22. 5 — 1 — 2 — 4

Ils l'attaque*ront* — *mê*—me au *sein* — de la vic*toire*.
Ne verrez-vous *point* — *Phè*—dre a*vant* — que de par*tir?*
Vous ne craigniez *rien* — *tant* — que *d'ê*—tre refu*sée*.
Et je vous ver*rais* — *nu* — du *haut* — jusques en *bas*. Mol.
Ce monsieur Lo*yal* — *por*—te un *air* — fort déloyal. Mol.

N° 23. 5 — 1 — 4 — 2

Héros, avec *qui*, — *mê*—me en termi*nant* — ma *vie*.
Comme votre *fils?* — *Oui*... — Vous vous tai*sez?* — Quel *père*.
Mais je lui di*sais*, — *moi*, — qu'un froid é*crit* — as*som*me. Mol.
Ne seraient-ils *point* — *ceux* — qui parlent *mal* — de *nous?*

N° 24. 5 — 1 — 5 — 1

Je vous haï*rais* — *trop*. — Vous m'en aime*riez* — *plus*.

N° 25. 5 — 1 — 3 — 3

Le sang de vos *rois* — *crie*—e et n'est *point* — écou*té*.

Et ses roule*ments* — *d'yeux* — et son *ton* — radou*ci*. Mol.
Vous vous tromp*erez*.—*Soit*, — j'en veux *voir*—le suc*cès*. Mol.
Et je banni*rais*, — *moi*, — tous ces *là*—ches a*mants*. Mol.

N° 26. 1 — 5 — 0 — 6

Mais, — de vos alli*és* — ne vous séparez *pas*.
Mais — si je m'en cro*yais*, — je ne le verrais *pas*.
Las — de votre gran*deur* — et de la servi*tu*de.
Vous — qui le punis*sez*, — vous ne l'ignorez *pas*.
Mais, — sans vous fati*guer* — de ma cérémo*nie*. Mol.

N° 27. 2 — 4 — 0 — 6

Brû*lé* — de plus de *feux* — que je n'en allu*mai*.
L'un *d'eux* — établi*rait* — sa domination.
Sei*gneur*, — j'ai d'autres *soins* — que de vous affli*ger*.

N° 28. 3 — 3 — 0 — 6

Belle *rei*—ne, et pour*quoi* — vous offenseriez-*vous?*
Mais à *qui* — prétend-*on* — que je le sacri*fie*?
Je m'a*bhor*—re encor *plus* — que tu ne me dé*tes*tes.
Cette oi*si*—ve ver*tu* — vous en contentez-*vous?*
Quel se*ra* — ce bien*fait* — que je ne comprends *pas?*

N° 29. 4 — 2 — 0 — 6

Commencez *donc*, — sei*gneur*, — à ne m'en parler *plus*.
Oui, je te *lou*—e, ô *ciel*, — de ta persé*vé*rance.
Vous l'abhor*riez* — en*fin*, — vous ne m'en parliez *plus*.
Cher Zacha*ri*—e, al*lez*, — ne vous arrêtez *pas*.

N° 30. 5 — 1 — 0 — 6

Vous perdez le *sens*. — *Point*. — Vous vous déclare*rez*. Mol.

N° 31. 0 — 6 — 2 — 4

Ne vous souvient-il *plus*, — sei*gneur*, — quel fut Hec*tor?*
De mes inimi*tiés* — le *cours* — est achev*é*.
Je ne balance *point*, — je *vo*—le à son se*cours*.
Que ne consultiez-*vous* — tan*tôt* — votre fai*bles*se?
Je ne me soutiens *plus;* — ma *for*—ce m'aban*don*ne.

N° 32. 0 — 6 — 3 — 3

Ne vous informez *point* — de l'é*tat* — de mon *âm*e.
Vous ne répondez *point!* — Que veux-*tu* — que je *di*se?
Je vous abuse*rais* — si j'o*sais* — vous pro*met*tre.
Me refuserez-*vous* — un re*gard* — moins sé*vè*re?
Ne souviendrait-il *plus* — à mes *sens* — égar*és*.
Je n'en mourrai pas *moins*, — j'en mour*rai* — plus cou*pa*ble.

N° 33. 0 — 6 — 4 — 2

Et vous avez mon*tré* — par une heu*reu*—se au*da*ce.
Pour vous en détour*ner*, — je n'avais *plus* — de *voix*.
Et vos ravisse*ments* — ne prendraient *point* — de *fin*. Mol.

N° 34. 0 — 6 — 5 — 1

Je ne vous parle *pas* — de nous ajou*ter* — *foi*. Mol.

N° 35. 0 — 6 — 1 — 5

Je m'en retourne*rai* — *seu*—le et désespé*rée*.
De protestati*ons* — *d'of*—fres et de ser*ments*. Mol.

N° 36. 0 — 6 — 0 — 6

Ne m'avez-vous pas *dit* — que vous le haïs*siez?*
Si je la haïs*sais* — je ne la fuirais *pas*.

Sans doute, la forme rythmique adoptée pour quelques-uns des vers pourrait être l'objet d'une discussion. En effet, quelques vers sont susceptibles d'une double interprétation rythmique, et c'est ce que la suite mettra en évidence. Certains rythmes sont essentiellement instables et constamment modifiés par la récitation; ainsi, lorsque le texte s'y prête, la forme 0—6 affecte dans la récitation la forme 1—5. Au surplus, certaines formules sont fort rares, et il est assez difficile dans ce cas de fournir d'excellents exemples. Cette nomenclature nombreuse dont nous venons de passer une revue sommaire constitue une richesse rythmique que ne peut surpasser aucune versification ancienne ou étrangère. Et encore il faudrait ici pour en présenter un tableau complet y adjoindre les vers à formes dérivées, dans lesquels la voix pourrait faire sentir plus de quatre accents rythmiques :

J'ai—me... *Qui?* — Tu con*nais* — ce *fils* — de l'Ama*zo*ne.

La forme de ce vers, 1—2—3—2—4, est dérivée de la forme 3—3—2—4. On pourrait relever jusqu'à six accents rythmiques dans celui-ci :

Roi, — *pè*—re, époux heu*reux*, — *fils* — du puis*sant* — A*trée*.

La formule 1—1—4—1—3—2 est dérivée de la formule 2—4—1—5. Les formes dérivées ont pour effet d'accroître le temps du vers et de ralentir le mouvement dans la même proportion. Quelques-unes de ces formes sont d'ailleurs trompeuses; nous aurons occasion d'en

reparler ultérieurement. On peut, d'ailleurs, modifier le mouvement de la récitation, non seulement en ralentissant ou en pressant la mesure, mais encore en altérant le temps normal du vers par un accroissement ou par une diminution du nombre des mesures dans lesquelles il se décompose.

Le système de versification que nous venons d'exposer avec de suffisants détails est celui de la tragédie française. Celle-ci, qui a atteint au XVIIe siècle son plus haut point de perfection, a depuis perdu peu à peu son éclat et s'est vue enfin éclipsée par le drame. L'invention espagnole et la puissance shakspearienne ont pu satisfaire, chez les Français, un goût de moins en moins pur et une imagination moins bien ordonnée. La tragédie française, telle que l'a conçue Racine, est la noble occupation d'un beau loisir, la récréation idéale d'une âme délicate et sereine. C'est dire qu'elle s'adresse à une élite privilégiée et que tous ne sont point appelés à en goûter la suprême beauté. Ce qui avait fait sa grandeur fit sa faiblesse, le jour où elle dut s'adresser à une foule qui, brusquement soustraite à son ignorante obscurité, vint s'épanouir dans la pleine lumière de la liberté, avide d'émotions plus fortes que délicates. La foule sans doute s'élève à la compréhension des belles œuvres; mais il est un ordre de beautés qui restera longtemps encore, si ce n'est toujours, inaccessible au grand nombre. Aujourd'hui la tradition de la tragédie est perdue. Les spectateurs n'en goûtent plus la sévère et calme beauté. Quant aux acteurs qui essayent de l'interpréter, ils n'ont plus le sentiment de la simpli-

Univers

cité plastique du geste, ni l'art de mesurer les vers et de maintenir la voix dans une gamme musicale. Le cri, cet accent éclatant, caractéristique de passions que le drame met souvent en scène, est une dissonance dans la tragédie.

Ce que je dis ici n'est point l'expression d'un regret banal. Tout change incessamment, dans les arts comme dans la vie des peuples. L'art, qu'il s'agisse d'architecture, de peinture, de musique, de poésie, répond dans ses manifestations les plus élevées à un certain état social. Ce qui serait à regretter, c'est que l'esprit français n'eût pas produit, au XVIIe siècle, d'œuvres qui correspondissent à l'état social particulier d'une grande nation, gouvernée par un monarque superbe qu'entourait la société la plus polie de l'Europe. Heureusement les œuvres de cette époque brillent d'un éclat impérissable, dont le rayonnement, qui dure encore, s'est étendu sur le monde. Mais ce serait faire preuve d'irréflexion que de regretter aujourd'hui que l'art ne se fût pas immobilisé dans des formes immuables. Plusieurs millions d'hommes, d'extraction, d'origine, de condition, d'éducation, d'instruction diverses, appelés à jouir en commun d'une œuvre d'art, à en apprécier les beautés, ne peuvent pas sentir de la même façon qu'une élite peu nombreuse, privilégiée par la naissance, la fortune, l'instruction, l'éducation, et dont tous les membres agissent et pensent sous l'empire d'un même principe, d'un même esprit et d'un même ensemble de conventions sociales, artistiques et littéraires. Que cette élite existe encore aujourd'hui, je l'accorde; mais elle est dissé-

minée et perdue au milieu d'une nation nombreuse. Chacun de ceux qui en font partie ne sent plus ce contact de tous, si nécessaire à la manifestation spontanée d'une commune manière de voir et de sentir.

Des besoins nouveaux ont fait éclore un art nouveau. Le drame a succédé à la tragédie. La tragédie ne voyait dans les spectateurs que de purs esprits, dégagés des préoccupations instantes de la vie ; le drame s'adresse à une foule, composée d'hommes qui n'apportent pas à l'audition des œuvres poétiques leur seule intelligence, mais aussi leur personnalité, leur système nerveux, qu'ont tendu extraordinairement les luttes de la vie. Les effets obtenus par le drame seront donc d'un ordre moins élevé, mais beaucoup plus complexes. Pour s'emparer du spectateur, à l'âme duquel allait tout droit la tragédie, le drame s'attaque tout à la fois à son intelligence et à ses nerfs et emploie pour remuer son être tout entier, âme et corps, la magnificence des décorations, l'enivrement de la musique, les séductions de la danse, un langage plus fortement imagé, approprié à des passions plus humaines qu'héroïques ; et, au milieu d'une action qu'une semblante réalité met à la portée de la foule, il jette des personnages faits de nerfs, de chair et de sang comme elle.

Si enfin nous arrivons à la versification, nous devrons nous attendre à ce que le poète moderne multiplie aussi ses procédés. La tragédie n'employait que des rythmes simples, en harmonie avec l'âme sereine du spectateur et bien équilibrés comme elle. Mais aujourd'hui ces rythmes lents et pompeux ont dû faire place à des

rythmes plus divers, plus compliqués, plus rapides et semblant par moment se rapprocher du langage réel des hommes.

Jusqu'ici aucun traité de versification n'a consenti à s'en occuper. Leurs auteurs traitent sommairement de licences condamnables toutes les formes du vers romantique qui échappent aux lois du vers classique. C'est faire preuve, il me semble, de peu de pénétration. La versification se développe inconsciemment comme une langue. Elle obéit dans ses moindres modifications à des lois exactes, auxquelles l'homme ne peut échapper et auxquelles il plie instinctivement ses actes, ses pensées, son langage. Toute évolution de la versification doit être étudiée au même titre qu'une évolution du langage. Nous allons donc examiner le vers romantique avec le même soin que le vers classique. L'existence de celui-ci, d'ailleurs, n'est point menacée. Il possède encore une légitime autorité due au grand éclat qu'il a jeté. Le vers romantique ne l'a pas remplacé, il s'est glissé dans ses rangs; car, ce qu'il ne faut pas oublier, dans les œuvres des poètes modernes, les trois quarts des vers, pour le moins, sont assujettis aux rythmes classiques. Quelques poètes ont outrepassé sans doute les justes limites où les eût maintenus une connaissance plus exacte des lois de la versification; mais tout exercice comporte l'abus. La régularité classique aussi, quand elle est exagérée, engendre la similitude des rythmes, dont la monotonie berce, assoupit et endort la pensée.

CHAPITRE VI

DE L'ÉVOLUTION RYTHMIQUE

Nous abordons l'étude de la transformation du mode classique en mode romantique. Le sujet est nouveau ; il est donc nécessaire que nous procédions avec méthode. Nous examinerons d'abord, dans ce chapitre, les accidents rythmiques dont peuvent être affectés les vers à forme classique, puis en vertu de quel accident particulier ce vers peut devenir instable. Il nous restera ensuite à faire voir, dans le chapitre suivant, comment le mode romantique est né de l'instabilité accidentelle du mode classique. J'appelle accidents rythmiques tous les changements que le rythme théorique peut éprouver sous l'influence d'une cohésion syntaxique, grammaticale ou simplement phonique entre les éléments du vers.

Le vers à forme classique exige deux accents rythmiques fixes, l'un placé à la rime, l'autre à l'hémistiche. En outre, il comporte en général deux autres accents mobiles, qui sont déterminatifs du rythme. Ces deux accents secondaires et mobiles peuvent être placés sur l'une des cinq premières syllabes de chacun des deux

hémistiches. Voici un tableau de la disposition que peuvent prendre les deux parties composantes d'un hémistiche, selon le nombre des syllabes de chaque élément rythmique.

	1er ou 3e élément.		2e ou 4e élément.	
	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
	. . .	1 . 1	2 3 4	5 . .
	. . 1	2 . .	1 2 3	4 . .
	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
	1 2 3	4 . .	. . 1	2 . .
. . 1	2 3 4	5 . .	. . .	1 . .

Ce tableau fait bien voir que les accents rythmiques sont séparés par des intervalles de temps égaux, mais par un nombre variable de syllabes. Par conséquent, selon la composition des éléments, un nombre plus ou moins grand de syllabes s'interpose entre les effets, égaux en puissance, des deux accents. Or, quand ce nombre de syllabes devient égal à zéro, les deux effets se trouvent consécutifs, et la voix doit sans transition passer de l'un à l'autre, ce qui est contraire aux lois du langage, attendu que l'effet produit par un accent n'a pas une puissance absolue, mais tire sa puissance relative de la syllabe non accentuée qui le précède immédiatement Or, entre un accent mobile et un accent fixe, la voix ne trouve pas (à moins d'un arrêt du

sens) un repos semblable à ceux de l'hémistiche ou du temps aspiratoire, lesquels permettent de placer à la suite l'un de l'autre deux accents; et, comme les accents fixes sont inébranlables, parce que l'un s'appuie sur le repos obligatoire et l'autre sur le temps de l'aspiration, ceux-ci tendent, selon le cas le plus favorable, soit à rejeter l'accent mobile sur la première syllabe de l'hémistiche, soit à l'éteindre et à l'absorber. Quand donc le sens et la relation syntaxique des mots ne laissent pas à la voix la faculté d'intercaler un temps de silence entre les deux accents, la formule 5—1 tend presque toujours à se résoudre en une des deux formules 1—5 ou 0—6.

Les places les plus défavorables que puissent occuper les accents mobiles sont conséquemment la cinquième et la onzième syllabe. Dans ces deux cas, surtout dans le premier, le rythme est essentiellement instable. Voici quelques vers dans lesquels les deux cas se présenteront tour à tour. Nous les rythmerons théoriquement, et nous ne distinguerons au moyen de lettres italiques que les deux syllabes accentuées sur lesquelles nous voulons appeler l'attention.

Qui ne deman—dent comp—te à ce malheu*reux* — *fils*.
Je n'épargne*rai* — *rien*, — dans ma jus—te colère.
Ne verrez-vous *point* — *Phè*—dre avant — que de partir?
Dès longtemps — elle hait — cette ferme*té* — *ra*re.
De notre der*nier* — *roi*, — Josabeth — est la sœur.
Soumis — avec respect — à sa volon*té* — *sain*te.
Le sang de vos *rois* — *cri*—e et n'est point — écouté.
Que je crains — pour le fils — de mon malheu*reux* — *frè*re. R.

Où Péla—ge est si grand — que le che*vrier* — *dit*.
Et nous lui cri*ons* : — *Viens!* — et — nous accélérons.
Un ruissell*ement* — *vas*—te, affreux, — torrentiel.
Corbus — est le berceau — de la royau*té* — *scy*the.
Comme l'arc-en-*ciel* — *rit* — entre l'om—bre et la pluie.
La nécessi*té* — *mor*—ne était — sa réticence.
On voit — s'aventurer, — dans les profon*deurs* — *fau*ves,
La curiosité — de ces noirs gé*ants* — *chau*ves. V. H.

Si on lit ces vers avec quelque attention, on s'apercevra que le rythme en est instable, mais à des degrés divers et pour des causes différentes. En général, la fin de la phrase et par suite la pause de la voix coïncidant plus souvent avec la fin du vers qu'avec l'hémistiche, l'accent sera plus facilement maintenu sur la cinquième syllabe que sur la onzième. Dans ce vers :

Un ruissell*ement* — *vas*—te, af*freux*, — torrenti*el*,

le premier accent mobile tend à faiblir et à se laisser absorber par l'accent fixe ; mais la voix parvient à le maintenir parce qu'il porte sur une syllable certainement longue, et parce qu'elle peut monter et se prolonger sur *vaste*, ayant encore à se poser sur deux accents successifs avant de s'éteindre avec la muette latente de la dernière consonne de *torrentiel*. Si *vaste* était placé à la fin de la phrase :

Un *flot* — torrenti*el*, — un ruissell*ement* — *vas*te,

la finale de *ruissellement* étant un son qui se prolonge naturellement, la voix pourrait encore y maintenir l'ac-

cent rythmique. Mais si l'accent rythmique, au lieu de porter sur une syllabe longue, était placé sur une brève, il s'éteindrait absolument. On verrait alors se produire ce phénomène, sur lequel j'appelle l'attention du lecteur, d'un rythme théorique se transformant, comme je l'ai dit plus haut, en un rythme différent. Ainsi, dans ce vers de Victor Hugo :

Corbus — est le berceau — de la royauté — scythe,

ainsi que dans celui de Racine :

Dès longtemps — elle hait — cette fermeté — rare,

l'*é* bref de *royauté* et de *fermeté* ne peut soutenir l'accent rythmique, et la voix court d'un trait se placer sur *Scythe* et sur *rare*, de telle sorte que les rythmes théoriques 2—4—5—1 et 3—3—5—1 se résolvent en ces deux rythmes différents 2—4—0—6 et 3—3—0—6. Ces vers doivent donc se scander ainsi :

Cor*bus* — est le ber*ceau* — de la royauté *scy*the.
Dès long*temps* — elle *hait* — cette fermeté *ra*re.

Si dans ce dernier exemple nous reculions l'*é* de *fermeté* d'une syllabe :

Dès longtemps — elle haît — ta ferme*té* — si *ra*re,

on verrait immédiatement l'accent rythmique reparaître. Si, au contraire, nous ramenons l'*é* accentué à sa place primitive en modifiant le vers :

Ce qu'elle hait en toi, c'est ta fermeté rare,

il se produira un autre phénomène. L'accent de la rime, au lieu d'absorber l'accent rythmique de *fermeté*, le rejettera sur l'accent tonique du mot *c'est*, et la formule 4—2—5—1 se résoudra en cette autre formule 4—2—1—5. Le vers de Racine aurait pu très naturellement se prêter au même renversement du rythme.

Ce qu'elle *hait*, — en *toi*, — *c'est* — ta fermeté *ra*re.
Dès long*temps* — elle *hait* — *cet*—te fermeté *ra*re.

Il faut prévoir ces reports possibles et probables d'accents. Les poètes doivent éviter de favoriser une substitution de rythmes qui ne concorderait pas avec le sentiment qu'ils veulent exprimer et l'effet qu'ils veulent produire. Dans certains cas, au contraire, le récitateur ou l'acteur doit prendre garde de trahir le poète en se laissant aller à la tendance naturelle qu'a la voix de se décider pour le moindre effort. Un report d'accent suffit, quand il se produit mal à propos, pour détruire l'effet précisément cherché par le poète. Le beau vers de Racine :

Le sang de vos *rois* — *cri*—e et n'est point — écouté,

nous en offre un exemple remarquable. Il est certain que Racine aurait pu avec une extrême facilité rendre ce vers plus coulant. Une simple inversion eût suffi :

De vos *rois* — le sang *cri*—e et n'est point — écouté.

Le vers eût été construit sur la formule 3—3—3—3, qui

est celle de la concordance parfaite ; mais le vers eût ainsi perdu tout ce qui fait sa force et sa beauté. Si Racine ne l'a pas fait, et avec raison, il faut que la voix s'applique à rendre l'effet qu'a voulu produire le poète, et qu'elle résiste à la tentation de rejeter l'accent sur le mot *sang*. Ce serait outrager Racine que de lire ainsi ce vers :

Le *sang* — de vos rois *cri*—e et n'est point — écouté.

La voix doit maintenir l'accent sur *rois* et développer l'énergie nécessaire à prononcer la double articulation de *crie*, qui, venant après un léger temps d'arrêt, double la puissance et l'effet de l'accent fixe.

Mais si l'accentuation de ce vers est saisissante et si la pensée n'y admet pas de transformation de rythmes, il peut se présenter un grand nombre de cas où le rythme sera essentiellement instable. Tel est ce vers de Victor Hugo :

La curiosi*té* — de ces noirs gé*ants* — *chau*ves.

Ainsi isolé et détaché, le mot *chauves* n'ajoute que bien peu de chose à l'idée exprimée. La voix hésitera donc entre cette forme et les suivantes :

La curiosi*té* — de ces *noirs* — géants *chau*ves.
La curiosi*té* — de ces noirs géants *chau*ves.

Le poète devra éviter, autant qu'il lui sera possible, ces sortes de vers à césures indécises, et chercher par le choix des mots à atténuer l'instabilité rythmique.

Lorsque les deux accents mobiles portent sur la quatrième et sur la dixième syllabe, on remarque une instabilité de même genre, quoique beaucoup moins grave. Voici, par exemple, quelques vers dans lesquels on verra tour à tour faiblir l'accent rythmique de la quatrième et de la dixième syllabe. Comme précédemment nous ne distinguerons ici, au moyen de lettres italiques, que les deux syllabes accentuées sur lesquelles nous voulons appeler l'attention du lecteur.

Combien — à vos malheurs — ai-je don*né* — de *lar*mes !
Il s'élè—ve en la mien—ne une se*crè*—te *joie*.
Ainsi la Grè—ce en vous — trouve un en*fant* — re*bel*le.
Il n'en faut *point* — dou*ter* : — vous aimez, — vous brûlez.
Mais pour fer*mer* — vos *yeux* — cherchez — une autre main.
Même au pied — des autels — que je fai*sais* — fu*mer*.
Par de sté*ri*—les *vœux* — pensez-vous — m'honorer ?
Dieu mê—me, disent-ils, — s'est reti*ré* — de *vous*.
Et votre heu*reux* — larc*in* — ne se peut *plus* — ce*ler*. R.

Il connaît — ce pays — qu'il parcou*rut* — na*guè*re.
Sa grande é*pé*—e *était* — le contre*poids* — de *Dieu*.
C'est la loi, — seulement — la pauvre *fem*—me a *peur*.
Si la ron—ce du bouc — aperce*vait* — la *dent*.
Elle a — pour nourrisson —l'univer*sel*—le *faim*.
Et le pro*fond* — jar*din* — rayonnant — et fleuri.
Toujours vê*tu* — de *noir*, — ce Tout-Puis*sant* — ter*res*tre.
La jeu—ne Humanité — sous son cha*peau* — de *fleurs*. V. H.

Dans ces vers, on voit se reproduire, quoique avec moins de force que dans le cas précédent, et à des degrés divers, le même phénomène d'affaiblissement des

accents. Pour quelques-uns, l'accent mobile, quoique légèrement instable, veut être maintenu, car la place que lui a donnée le poète n'est nullement indifférente. Ce vers de Racine :

Ainsi la Grè—ce en vous — trouve un en*fant* — re*bel*le,

perdrait singulièrement de sa valeur si on le scandait de cette façon :

Ainsi la Grè—ce en vous — *trou*—ve un enfant re*bel*le.

Nous ne multiplierons pas les remarques, en nombre presque infini, que pourrait susciter l'examen attentif des exemples ci-dessus. Pour remédier jusqu'à un certain point à cette instabilité des accents mobiles, les poètes usent de différents procédés. Premièrement, ils préféreront les mots à finale longue aux mots à finale brève; c'est ainsi que les voyelles *an, on, un* tiendront mieux l'accent que les voyelles brèves correspondantes *a*, *o*, *u*. Deuxièmement, ils choisiront des mots dont la consonne finale soit favorable au prolongement de la voix. Les muettes latentes qui sont nécessaires à leur prononciation introduisent en quelque sorte une syllabe surabondante qui s'interpose entre les deux accents. Troisièmement, ils porteront leur attention sur les consonnes d'attaque, qui leur permettront de frapper énergiquement les syllabes accentuées du vers. Quelquefois ils trouveront un utile secours dans l'allitération, comme dans ce vers de Racine :

Je n'épargne*Rai* — *Rien*, — dans ma jus—te colère.

Naturellement, l'emploi de ces divers procédés sera d'une plus grande efficacité quand les deux accents seront déjà séparés par une syllabe, c'est-à-dire quand l'accent porte sur la quatrième ou sur la dixième syllabe. Dans ce cas, le procédé le plus simple à employer pour éloigner deux accents sera de changer la voyelle muette en voyelle orale. Dans ce vers de Racine :

Combien — à vos malheurs — ai-je Don*né* — De *lar*mes,

les deux accents sont assez facilement maintenus par l'allitération de la dentale. Mais on fixera bien mieux encore l'accent mobile en le soutenant au moyen d'une consonne à muette latente et en remplaçant la voyelle muette du dernier élément rythmique par une voyelle orale, comme dans cet autre vers de Racine :

Combien — Dans cet exil — ai-je souf*fert* — D'a*lar*me,

dans lequel le poète a encore ajouté à ces divers procédés celui de l'allitération, en frappant de la même dentale le second et le quatrième élément rythmique.

Si maintenant on se reporte au tableau ci-dessus, on comprendra aisément que jamais les accents mobiles ne faiblissent, quelles que soient les syllabes qui les supportent, lorsque le sens sépare les éléments rythmiques du vers. Cela paraîtra évident, et c'est à peine si j'ai besoin de citer les quelques exemples suivants :

Ne craignez *rien;* — ce *cœur* — qui veut bien — m'obéir.
Ma gloi—re, mon amour, — ma sûre*té*, — ma *vie*.
Héros, avec *qui*, — *mê*—me en terminant — ma vie.

Rei—ne, Dieu m'est témoin... — Laisse-là ton *Dieu*, — *trai*tre.
Et voilà — comme on fait — les bonnes mai*sons*. — *Va*. R.

Soit! que te faut-*il?* — *Prends*, — dit l'être — avec dédain.
Les yeux — de l'éléphant, — le cou du tau*reau*, — *mai*tre.
Elle vint. — Jésus dit : — « Pourquoi pleures-*tu*, — *fem*me? »
Et l'ange lui *dit* : — « *Dieu* — dési—re ta présence.
Celui qui le *voit* — *dit* : — « C'est l'idiot! » — et passe.
Quel temps a-t-il *fait?* — *Dur*. — Et la pê—che? Mauvaise. II.

Le sens, en autorisant l'intercalation d'un temps de silence entre les deux accents, isole les deux effets et leur permet de conserver chacun son intensité propre. On peut dire, pour s'exprimer avec exactitude, que, puisque la durée du silence nécessaire croît en raison inverse du nombre des syllabes du second élément rythmique, la cohésion syntaxique devra diminuer en même temps que ce même nombre de syllabes. Toutefois, la puissance de sonorité du premier accent peut compenser, dans certains cas, le défaut d'affaiblissement du lien syntaxique. Le temps de silence n'est pas alors absolument nécessaire; il suffit que la voix, après avoir porté le premier accent à son maximum d'intensité, redescende sur la même syllabe en baissant le ton, ce qui lui permet de remonter sans effort à l'accent suivant.

Au surplus, l'importance de cette observation tient à ce qu'elle concourt à démontrer que c'est la pensée, déterminatrice de la cohésion syntaxique, qui est la créatrice du rythme. Nous allons, dès lors, assister à une lutte intéressante au sein du vers classique entre

la loi rythmique, qui tend à séparer, à l'hémistiche, les éléments du vers, et le sens, qui tend à les rapprocher. C'est cette première oscillation du vers classique qui déterminera son évolution définitive vers le mode romantique.

Nous savons que l'accent de l'hémistiche est fixe parce qu'il s'appuie sur un repos effectif de la voix. C'est la loi première et nécessaire du mode classique. On peut donc dire que la solidité de cet accent est en raison directe du temps de repos que le sens exige de la voix, et que, par conséquent, sa solidité serait sensiblement atteinte si le sens rapprochait, au lieu de les séparer, les deux éléments intérieurs du vers. C'est pourquoi, dans le vers classique, lorsque le sens et la cohésion grammaticale resserrent le deuxième et le troisième élément, le rythme devient instable ; et l'accent fixe de l'hémistiche, perdant son point d'appui, descend au rôle d'accent mobile. Ce changement de nature dans l'accent central du vers classique est le signe précurseur de son évolution rythmique. On peut aisément saisir sur le fait cet affaiblissement de l'accent de l'hémistiche, dû à la cohérence inusitée du deuxième et du troisième élément rythmique.

Il existe, en effet, dans Racine un assez grand nombre de vers à double rythme, c'est-à-dire dans lesquels le sens permet à la rigueur de supprimer le temps de repos de l'hémistiche et de rapprocher les deux éléments intérieurs du vers, en ne conservant que le second de leurs accents rythmiques. C'est là un fait, d'ailleurs, qui ne devra pas étonner les auditeurs attentifs, qui

auront sans doute été frappés de la façon différente dont, avec raison et par habitude d'éducation, ils lisent ces vers classiques, et dont tel ou tel acteur moderne les dit à la scène, par suite d'habitudes contractées sous l'influence du drame romantique.

Nous allons faire passer devant les yeux du lecteur un certain nombre de ces vers. Nous séparerons successivement leurs éléments rythmiques suivant les deux systèmes, et nous les rangerons suivant les formules numériques déterminées par le nouveau groupement des éléments rythmiques.

4 — 4 — 4

Je puis l'ai*mer* — sans *ê*—tre es*cla*—ve de mon *pè*re.
Je puis l'ai*mer* — sans être es*cla*—ve de mon *pè*re.

Ouvrez vos *yeux* : — Son*gez* — qu'O*res*—te est devant *vous*.
Ouvrez vos *yeux* : — Songez qu'O*res*—te est devant *vous*.

Quoi ! votre a*mour* — se *veut* — char*ger* — d'une fu*rie*.
Quoi ! votre a*mour* — se veut char*ger* — d'une fu*rie*.

Très bien ! mes *soins* — vous *ont* — ren*du* — votre con*quê*te.
Très bien ! mes *soins* — vous ont ren*du* — votre con*quê*te.

Si je te *hais*, — est-*il* — cou*pa*—ble de ma *hai*ne.
Si je te *hais*, — est-il cou*pa*—ble de ma *hai*ne.

Et je n'ai *pu* — trou*ver* — de *pla*—ce pour frap*per*.
Et je n'ai *pu* — trouver de *pla*—ce pour frap*per*.

Toujours pu*nir* — tou*jours* — trem*bler* — dans vos pro*jets*.
Toujours pu*nir*, — toujours trem*bler* — dans vos pro*jets*.

Il te sou*vient* — du *jour* — il*lus*—tre et doulou*reux*.
Il te sou*vient* — du jour il*lus*tre — et doulou*reux*.

Mon dése*spoir* — tour*na* — mes *pas* — vers l'Ita*lie*.
Mon dése*spoir* — tourna mes *pas* — vers l'Ita*lie*.

Adieu. Je *vais* — le *cœur* — trop *plein* — de votre i*ma*ge.
Adieu. Je *vais* — le cœur trop *plein* — de votre i*ma*ge.

Qu'ai-je trou*vé?* — Je *vois* — la *mort* — peinte à vos *yeux*.
Qu'ai-je trou*vé?* — Je vois la *mort* — peinte à vos *yeux*.

Ses propres *fils* — n'ont *point* — de *ju*—ge plus sé*vè*re.
Ses propres *fils* — n'ont point de *ju*—ge plus sé*vè*re.

Je sais pour*quoi* — tu *fuis* — l'hy*men* — où je t'en*voi*e.
Je sais pour*quoi* — tu fuis l'hy*men* — où je t'en*voi*e.

Et ce vain*queur* — sui*vant* — de *près* — sa renom*mée*.
Et ce vain*queur* — suivant de *près* — sa renom*mée*.

Jamais vais*seaux* — par*tis* — des *ri*—ves du Sca*man*dre.
Jamais vais*seaux* — partis des *ri*—ves du Sca*man*dre.

Non, je ne *puis*. — Cé*dons* — au *sang*, — à l'ami*tié*.
Non, je ne *puis*. — Cédons au *sang*, — à l'ami*tié*.

Des senti*ments* — d'un *cœur* — si *fier*, — si dédai*gneux*.
Des senti*ments* — d'un cœur si *fier*, — si dédai*gneux*.

Osai je*ter* — un *œil* — pro*fa*—ne, incestu*eux*.
Osai je*ter* — un œil pro*fa*—ne, incestu*eux*.

Et Mardo*ché*—e est-*il* — aus*si* — de ce fes*tin?*
Et Mardo*ché*—e est-il aus*si* — de ce fes*tin?*

Et que tout *trem*—ble au *nom* — du *Dieu* — qu'Esther a*do*re.
Et que tout *trem*—ble au nom du *Dieu* — qu'Esther a*do*re.

Ai-je be*soin* — du *sang* — des *boucs* — et des gé*nis*ses.
Ai-je be*soin* — du sang des *boucs* — et des gé*nis*ses.

Non, je ne *puis* : — tu *vois* — mon *trou*—ble et ma fai*bles*se.
Non, je ne *puis* : — tu vois mon *trou*—ble et ma fai*bles*se.

Éliac*in?* — J'en *ai* — pour *el*—le quelque *hon*te.
Éliac*in?* — J'en ai pour *el*—le quelque *hon*te.

Oui, c'est Jo*as;* — je *cher*—che en *vain* — à me trom*per*.
Oui, c'est Jo*as*; — je cherche en *vain* — à me trom*per*.

3 — 5 — 4

Quelque*fois*, — elle app*el*—le O*res*—te à son se*cours*.
Quelque*fois*, — elle appelle O*res*—te à son se*cours*.

Déjà *mê*—me je *crois* — en*ten*—dre la ré*pon*se.
Déjà *mê*—me je crois en*ten*—dre la ré*pon*se.

L'orgueil*leu*—se m'at*tend* — en*co*—re à ses ge*noux*.
L'orgueil*leu*—se m'attend en*co*—re à ses ge*noux*.

Que sa *flam*—me atten*drait* — si *tard* — pour éclat*er*.
Que sa *flam*—me attendrait si *tard* — pour éclat*er*.

Andro*ma*—que m'ar*ra*—che un *cœur* — qu'elle dé*te*ste.
Andro*ma*—que m'arrache un *cœur* — qu'elle dé*te*ste.

N'a-t-il *point* — détour*né* — ses *yeux* — vers le pa*lais*.
N'a-t-il *point* — détourné ses *yeux* — vers le pa*lais*.

Que mon *cœur* — démen*tait* — ma *bou*—che à tous mo*ments*.
Que mon *cœur* — démentait ma *bou*—che à tous mo*ments*.

J'étais *né* — pour ser*vir* — d'e*xem*—ple à ta co*lè*re.
J'étais *né* — pour servir d'e*xem*—ple à ta co*lè*re.

Ce pa*lais* — reten*tit* — en *vain* — de vos re*grets*.
Ce pa*lais* — retentit en *vain* — de vos re*grets*.

Sa for*tu*—ne dé*pend* — de *vous* — plus que de *moi*.
Sa for*tu*—ne dépend de *vous* — plus que de *moi*.

Je fis *plus* : — je choi*sis* — moi-*mê*—me dans sa *sui*te.
Je fis *plus* : — je choisis moi-*mê*—me dans sa *sui*te.

J'espé*rai* — de ver*ser* — mon *sang* — après mes *lar*mes.
J'espé*rai* — de verser mon *sang* — après mes *lar*mes.

Tous ces *yeux* — qu'on vo*yait* — ve*nir* — de toutes *parts*.
Tous ces *yeux* — qu'on voyait ve*nir* — de toutes *parts*.

Votre a*mour* — ne peut-*il* — pa*raî*—tre qu'au sé*nat?*
Votre a*mour* — ne peut-il pa*raî*—tre qu'au sé*nat?*

Et le *bruit* — en i*ra* — bien*tôt* — à ses o*reil*les.
Et le *bruit* — en ira bien*tôt* — à ses o*reil*les.

Mille *soins* — la ren*daient* — pré*sen*—te à sa mé*moi*re.
Mille *soins* — la rendaient pré*sen*—te à sa mé*moi*re.

Que je *vis*, — que j'ai*mai* — la *rei*—ne le pre*mier*.
Que je *vis*, — que j'aimai la *rei*—ne le pre*mier*.

En quels *lieux* — avez-*vous* — choi*si* — votre re*trai*te.
En quels *lieux* — avez-vous choi*si* — votre re*trai*te.

Mais qu'un *traî*—tre qui *n'est* — har*di* — qu'à m'offen*ser*.
Mais qu'un *traî*—tre qui n'est har*di* — qu'à m'offen*ser*.

Vous a *fait* — devan*cer* — l'au*ro*—re de si *loin*.
Vous a *fait* — devancer l'au*ro*—re de si *loin*.

Roi sans *gloi*—re, j'i*rais* — vieil*lir* — dans ma fa*mil*le.
Roi sans *gloi*—re, j'irais vieil*lir* — dans ma fa*mil*le.

Et vous *cher*—che, brû*lant* — d'a*mour* — et de co*lè*re.
Et vous *cher*—che, brûlant d'a*mour* — et de co*lè*re.

Hippo*ly*—te ren*dra* — ma *chaî*—ne plus lé*gè*re.
Hippo*ly*—te rendra ma *chaî*—ne plus lé*gè*re.

Jamais *fem*—me ne *fut* — plus *di*—gne de pi*tié*.
Jamais *fem*—me ne fut plus *di*—gne de pi*tié*.

Tes mal*heurs* — te prê*taient* — en*cor* — de nouveaux *char*mes.
Tes mal*heurs* — te prêtaient en*cor* — de nouveaux *char*mes.

Jamais *crain*—te ne *fut* — plus *jus*—te que la *vô*tre.
Jamais *crain*—te ne fut plus *jus*—te que la *vô*tre.

Qui sait *mê*—me où m'al*lait* — por*ter* — ce repen*tir*.
Qui sait *mê*—me où m'allait por*ter* — ce repen*tir*.

Je cro*yais* — voir mar*cher* — la *mort* — devant ses *pas*.
Je cro*yais* — voir marcher la *mort* — devant ses *pas*.

Baby*lo*—ne pa*ya* — nos *pleurs* — avec u*sur*e.
Baby*lo*—ne paya nos *pleurs* — avec u*sur*e.

Vous, en*fants*, — prépa*rez* — un *trô*—ne pour Jo*as*.
Vous, en*fants*, — préparez un *trô*—ne pour Jo*as*.

4 — 5 — 3

L'événe*ment* — n'a *point* — démen*ti* — mon at*ten*te.
L'événe*ment* — n'a point démen*ti* — mon at*ten*te.

Dont votre a*mour* — le *vient* — d'outra*ger* — à mes *yeux*.
Dont votre a*mour* — le vient d'outra*ger* — à mes *yeux*.

Iphigé*ni*—e a*vait* — reti*ré* — dans son *sein*.
Iphigé*ni*—e avait reti*ré* — dans son *sein*.

Et ce ma*lheur* — n'est *plus* — igno*ré* — que de *vous*.
Et ce ma*lheur* — n'est plus igno*ré* — que de *vous*.

Par quel mi*ra*—cle a-*t-on* — obte*nu* — votre *grâ*ce?
Par quel mi*ra*—cle a-t-on obte*nu* — votre *grâ*ce ?

Et pourquoi *donc* — en *fai*—re éclat*er* — le des*sein?*
Et pourquoi *donc* — en faire éclat*er* — le des*sein?*

3 — 4 — 5

Quand l'em*pi*—re de*vait* — *sui*—vre son hyménée.
Quand l'em*pi*—re devait *sui*—vre son hyménée.

Ma rou*geur* — ne fut *pas* — *prê*—te à me déce*ler*.
Ma rou*geur* — ne fut pas *prê*—te à me déce*ler*.

2 — 6 — 4

Crois-*tu* — qu'ils me sui*vraient* — en*co*—re avec plai*sir?*
Crois-*tu* — qu'ils me suivraient en*co*—re avec plai*sir?*

Quel *œil* — ne serait *pas* — trom*pé* — comme le *mien?*
Quel *œil* — ne serait pas trom*pé* — comme le *mien?*

3 — 6 — 3

Que les *Scy*—thes au*raient* — déro*bé*—e à vos *coups*.
Que les *Scy*—thes auraient déro*bé*—e à vos *coups*.

Agrip*pi*—ne ne *s'est* — présen*té*—e à ma *vue*.
Agrip*pi*—ne ne s'est présen*té*—e à ma *vue*.

Mais j'ai *cru* — vous de*voir* — aver*tir* — par a*vance*.
Mais j'ai *cru* — vous devoir aver*tir* — par a*vance*.

Mais... Quoi *donc?* — Qu'avez-*vous* — réso*lu?* — D'obé*ir*.
Mais... Quoi *donc?* — Qu'avez-vous réso*lu?* — D'obé*ir*.

La vic*toi*—re vous *ait* — rame*né* — dans l'Au*li*de.
La vic*toi*—re vous ait rame*né* — dans l'Au*li*de.

Mon a*mour* — n'avait *pas* — atten*du* — vos prières.
Mon a*mour* — n'avait pas atten*du* — vos prières.

Dieux plus *doux*, — vous n'a*vez* — deman*dé* — que ma *vie*.
Dieux plus *doux*, — vous n'avez deman*dé* — que ma *vie*.

5 — 3 — 4

Ne courons-nous *pas* — *ren*—dre H*élè*—ne à son *époux*.
Ne courons-nous *pas* — rendre H*élè*—ne à son *époux*.

Pendant tout le temps qu'a régné le vers classique, les poètes ont résisté à cet affaiblissement de l'accent de l'hémistiche, qui avait une conséquence grave que le chapitre suivant mettra en lumière. Sans doute, je n'ai pas rassemblé tous les exemples de vers à double rythme que pourrait offrir Racine ; je crois cependant qu'on ne pourrait grossir beaucoup cette liste. Même, parmi les vers cités, le lecteur s'apercevra que quelques-uns offrent une plus grande résistance que d'autres au nouveau groupement des éléments rythmiques. C'est qu'en effet, pour que ce nouveau groupement soit possible ou satisfaisant, il faut qu'il présente une disposition particulière des syllabes toniques ou longues par rapport aux différents moments de la thésis. Nous nous appliquerons plus loin à mettre en lumière ce point important.

Quoi qu'il en soit, ce sont ces rythmes légèrement instables du vers classique qui avaient dès longtemps préparé l'oreille à l'évolution romantique. Mais jusqu'à notre époque la concordance entre la cohésion syntaxique et le mode classique n'était qu'affaiblie ; la dis-

cordance n'était pas assez forte pour amener un nouveau mode de versification. C'est toutefois ce passage d'un système à un autre qu'il faut bien saisir pour comprendre la portée de la révolution rythmique dont notre siècle a été témoin.

CHAPITRE VII

DU VERS ROMANTIQUE.

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, le vers classique devenir instable sous l'influence d'un commencement de cohésion entre le deuxième et le troisième élément rythmique. Loin d'exiger impérieusement le repos de l'hémistiche, le sens tend à en restreindre la durée ; par suite, l'accent perd son caractère de fixité et ne conserve plus que la valeur relative d'un accent mobile sujet à faiblir et à s'éteindre. Or, dès que le sens soude fortement ensemble les éléments moyens du vers et les sépare des éléments extrêmes, la discordance devient complète entre le sens et le mode classique. La loi rythmique et la cohésion syntaxique doivent être considérées comme deux forces agissant en sens contraire, dont l'une tend à écarter et l'autre à rapprocher les éléments moyens du vers. C'est la résultante de ces deux forces qui détermine le mode. Si la loi rythmique est plus forte que la cohésion syntaxique, le vers est du mode classique ; si, au contraire, la cohésion syntaxique l'emporte, le vers est du mode romantique. Dans les

vers à double rythme, dont nous avons précédemment cité des exemples, les deux forces sont à peu près équivalentes : c'est pourquoi ces vers se prêtent également à la division classique et à la division romantique.

Lorsque le vers est décidément du mode romantique, la voix, qui opère le groupement des sons corrélativement aux divisions logiques de la pensée, se pose sur le premier accent rythmique, après lequel elle trouve éventuellement un léger temps de repos ; de là, au lieu de s'arrêter sur l'accent de l'hémistiche, qui n'a plus l'appui normal du repos fondamental et qui se trouve affaibli, la voix passe sur la sixième syllabe, tonique ou muette, mais non rythmique, et va se fixer sur l'accent rythmique suivant, après lequel elle peut encore en certains cas retrouver un léger temps de repos, puis enfin remonte à l'accent final du vers et fait sonner la rime.

On voit que, tandis que dans le vers classique la rime porte sur le quatrième accent rythmique, elle sonne sur le troisième dans le vers romantique. Or, puisque dans ce dernier la voix, obéissant au sens, doit supprimer la durée de l'accent de l'hémistiche et la durée du repos, elle doit donc rapprocher le deuxième et le troisième élément rythmique, dont toutes les syllabes, jusques et y compris la pénultième, viennent occuper la seconde thésis du vers, et dont la syllabe frappée de l'accent rythmique vient se placer dans la seconde arsis. Ainsi le mode romantique resserre les syllabes et diminue le temps normal du vers de l'intervalle de temps qui sépare deux arsis, c'est-à-dire du quart de la durée totale. Supposons un vers classique de la forme

4—2—2—4. Si le sens soude ensemble les éléments intérieurs du vers, la formule deviendra 4—4—4 et représentera le nouveau groupement des syllabes. Dans le premier cas, la quatrième syllabe du vers se place dans la première arsis, la sixième syllabe dans la seconde, la huitième dans la troisième et la douzième dans la quatrième ; dans le second cas, la quatrième syllabe occupe toujours la première arsis, mais c'est la huitième syllabe qui vient se placer dans la seconde arsis et la douzième dans la troisième.

FORME CLASSIQUE

$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$
1er élément.	2e élément.	3e élément.	4e élément.
Thésis. / Arsis.	Thésis. / Arsis.	Thésis. / Arsis.	Thésis. / Arsis.
1 2 3 / 4 . .	. . 1 / 2 . .	. . 1 / 2 . .	1 2 3 / 4 . .

1 2 3 / 4 . .	1 2 3 / 4 . .	1 2 3 / 4 . .
1er élément.	2e élément.	3e élément.
$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$

FORME ROMANTIQUE

Nous touchons là au principal défaut de la forme romantique, qui est de raccourcir le vers et par suite l'u-

nité de mesure théorique. La période mélodique, qui dans le mode classique se termine sur le quatrième accent rythmique, se clôt sur le troisième dans le mode romantique. Mais c'est là un défaut qui ne paraît pas devoir choquer notre oreille comme peut-être il eût choqué celle de nos pères. La musique moderne offre assez fréquemment un phénomène identique, lorsqu'au lieu d'employer un nombre pair de mesures, soit huit, pour développer une période mélodique, elle l'enferme en un nombre impair, soit sept mesures. D'ailleurs, pour racheter ce défaut plus ou moins grave de mesure, le vers romantique possède cette qualité remarquable de faire tenir ses douze syllabes dans un intervalle de temps qui est les trois quarts de la durée du vers classique. D'une part, en abandonnant la pompe et la marche un peu lente de l'alexandrin, il se rapproche, comme vitesse, du langage ordinaire, ce qui semble plus en harmonie avec les allures du drame moderne ; et, d'autre part, en assemblant un plus grand nombre de syllabes dans le même temps, il se rapproche de l'abondance des vers grecs et latins. Nous n'insiterons pas davantage ici sur ce double phénomène, car nous aurons à y revenir. Mais il était nécessaire que nous fissions ressortir le caractère particulier du vers romantique, plus rapide et plus serré que le vers classique. Les poètes, obéissant à une idée intuitive, juste et féconde, sont parvenus à donner au vers français cette plénitude de son que nous admirons dans ceux des anciens. La révolution romantique se trouve donc légitimée par la puissance de l'effet obtenu.

On peut maintenant se rendre compte de la marche qu'a suivie l'évolution romantique. Elle a commencé par le resserrement du deuxième et du troisième élément rythmique du vers classique. Chaque formule du mode romantique correspond ainsi à une formule du mode classique et en dérive par le moyen d'une sorte de systole, qui rapproche les syllabes les unes des autres en diminuant en même temps leur durée totale. Nous allons mettre en regard dans un tableau d'ensemble les quinze formules romantiques principales et les quinze formules classiques qui leur ont donné naissance.

FORMULES CLASSIQUES		FORMULES ROMANTIQUES
4 — 2 — 2 — 4	.....	4 — 4 — 4
3 — 3 — 2 — 4	.....	3 — 5 — 4
3 — 3 — 1 — 5	.....	3 — 4 — 5
4 — 2 — 1 — 5	.....	4 — 3 — 5
4 — 2 — 3 — 3	.....	4 — 5 — 3
5 — 1 — 3 — 3	.....	5 — 4 — 3
5 — 1 — 2 — 4	.....	5 — 3 — 4
2 — 4 — 1 — 5	.....	2 — 5 — 5
5 — 1 — 4 — 2	.....	5 — 5 — 2
5 — 1 — 1 — 5	.....	5 — 2 — 5
2 — 4 — 2 — 4	.....	2 — 6 — 4
4 — 2 — 4 — 2	.....	4 — 6 — 2
3 — 3 — 3 — 3	.....	3 — 6 — 3
1 — 5 — 1 — 5	.....	1 — 6 — 5
5 — 1 — 5 — 1	.....	5 — 6 — 1

Dans le tableau suivant on verra clairement comment les vers romantiques distribuent leurs syllabes par rapport au temps.

Arsis du vers précéd.	$\frac{t}{4}$ 1er élément. Thésis.	Arsis.	$\frac{t}{4}$ 2e élément. Thésis.	Arsis.	$\frac{t}{4}$ 3e élément. Thésis.	Arsis.
. . .	1 2 3	4 . .	1 2 3	4 . .	1 2 3	4 . .
. . .	. 1 2	3 . 1	2 3 4	5 . .	1 2 3	4 . .
. . .	. 1 2	3 . .	1 2 3	4 . 1	2 3 4	5 . .
. . .	1 2 3	4 . .	. 1 2	3 . 1	2 3 4	5 . .
. . .	1 2 3	4 . 1	2 3 4	5 . .	. 1 2	3 . .
. . 1	2 3 4	5 . .	1 2 3	4 . .	. 1 2	3 . .
. . 1	2 3 4	5 . .	. 1 2	3 . .	1 2 3	4 . .
. . .	. . 1	2 . 1	2 3 4	5 . 1	2 3 4	5 . .
. . 1	2 3 4	5 . 1	2 3 4	5 . .	. . 1	2 . .
. . 1	2 3 4	5 . .	. . 1	2 . 1	2 3 4	5 . .
. . .	. . 1	2 1 2	3 4 5	6 . .	1 2 3	4 . .
. . .	1 2 3	4 1 2	3 4 5	6 . .	. . 1	2 . .
. . .	. 1 2	3 1 2	3 4 5	6 . .	. 1 2	3 . .
. . .	. . .	1 1 2	3 4 5	6 . 1	2 3 4	5 . .
. . 1	2 3 4	5 1 2	3 4 5	6 . .	. . .	1 . .

Il ne serait pas impossible d'accroître le nombre de ces formules, mais cela ne serait d'aucune utilité réelle. Parmi celles que nous avons cru devoir mettre sous les yeux du lecteur, plusieurs ne sont et ne peuvent être que d'un emploi fort rare. Les cinq dernières font apparaître une difficulté théorique très grave, car elles réduisent à une brève la syllabe qui porte le premier accent rythmique et que sa position dans l'arsis rend nécessairement longue. Dans ces formules, le resserrement du deuxième et du troisième élément est donc théoriquement destructif du rythme. Nous verrons dans un des chapitres suivants quelles sont les conditions auxquelles doivent se soumettre les vers diposés selon ces formules. Elles se déduisent du rôle que jouent dans les vers français l'accent tonique et la quantité.

Ainsi donc le vers romantique divise en trois parties égales un temps qui est plus court d'un quart que celui du vers classique, et en trois parties égales ou inégales le même nombre de syllabes. Il convient ici de mettre sous les yeux du lecteur une suite d'exemples qui le familiarise avec ces coupes nouvelles du vers. Mais nous allons faire plus, nous allons dresser un tableau d'ensemble de toutes formes, tant classiques que romantiques, qui sont aujourd'hui à la disposition du poète. Pour les formes du vers classique, selon lesquelles sont encore construits plus des quatre cinquièmes des vers modernes, nous nous contenterons de donner un très petit nombre d'exemples. Tous les vers cités sont tirés, sauf un très petit nombre, des premières *Légendes des siècles* de Victor Hugo.

A

RYTHMES DU SYSTÈME CLASSIQUE

N° 1. 3 — 3 — 3 — 3

Ce palais — colossal — dans le roc — ténébreux.
Ils sont là, — tous les dix, — les enfants — d'Asturie.
La sueur — ruisselait — sur le front — du satyre.
La bonté, — ce regard — du matin — ingénu.
Il s'en va — dans l'abî—me et s'en va — dans la nuit.

N° 2. 2 — 4 — 2 — 4

Leurs yeux — me donneront — à pei—ne une étincelle.
Rôdant — tout hérissé — du bois — à la montagne.
C'est bien! — disparaissez, — le ti—gre et le chacal.
Ratbert — en ce moment — distrait — jusqu'à sourire.
Du pied — dans les enfers, — du front — dans les étoiles.

N° 3. 4 — 2 — 4 — 2

Les épaisseurs — de l'ê—tre aux innombra—bles voûtes.
Ceux d'Ascalon — du beur—re, et ceux d'Aser — du blé.
Tant la ravi—ne est fau—ve et tant la ro—che est âpre.
Le pâtre a peur — et croit — que cette tour — le suit.
Il ressemblait — au gouf—fre où le soleil — se plonge.

N° 4. 2 — 4 — 4 — 2

Un souf—fle ouvrit sa lè—vre et Mahomet — mourut.
Seigneur, — tout invinci—ble et tout Roland — qu'on est.
Mourad — fut magnani—me; il détruisit — Élée.
Caïn — tuant Abel — est la stupeur — de Dieu.
La rose — épanoui—e et toute gran—de ouverte.

N° 5. 4 — 2 — 2 — 4

Le Corcova — remplit — le fond — de l'horizon.
Qu'importe l'â—ge! il lut—te. Il vient — de Palestine.
Il menaça — du poing — les sphinx — aux yeux étranges.
Les vieux enfers — éteints — des dieux — évanouis.
Un flamboiement — sinis—tre empor—te les Sodomes.

N° 6. 3 — 3 — 2 — 4

Les halliers — où l'agneau — paissait — avec les loups.
Le soir vint; — l'orgue en deuil — se tut — dans le saint lieu.
Ils erraient — dans la nuit — ainsi — que des lumières.
Le soleil — de midi — brûlait — l'agonisant.
J'en grondais — quelquefois — au fond — de mon abîme.

N° 7. 3 — 3 — 4 — 2

Les tribus — d'Israël — avaient pour chef — un juge.
Par derriè—re une mi—tre et par devant — un goitre.
Éclatan—te apparaît — dans le miroir — des sources.
Un souri—re insonda—ble, impénétra—ble, amer.
L'océan — est désert, — pas une voi—le au loin.

N° 8. 2 — 4 — 3 — 3

Il fut — pour ce combat — habillé — par son père.
Pendant — que les torrents — mugissaient — sous les chênes.
Jour pur, — expliquant tout, — quoiqu'il soit — le problème.
Ils vont — sous les portails — et le long — des piliers.
Ce mon—de enveloppé — d'une bru—me éternelle.

N° 9. 4 — 2 — 3 — 3

Et l'on voyait — sa fa—ce effroya—ble apparaître.

La créatu—re humai—ne, importu—ne au ciel bleu.
Un précipi—ce obscur, — sans pitié, — sans merci.
Et c'est pourquoi — ce jus—te et ce preux — s'est levé.
L'enfant cruel, — sans pleurs, — sans remords, — sans pardon.

N° 10. 1 — 5 — 1 — 5

Toi, — tes nuages noirs, — toi, — tes haillons hideux.
Moi, — je l'aimerais mieux — moi—ne en quelque cachette.
El—le, sur le fauteuil, — eux, — sur des escabeaux.
Qua—tre. L'on prend les dés. — Six. — Je gagne tout net.
Et — ne s'endormait pas — mê—me avec le pavot.

N° 11. 1 — 5 — 2 — 4

È—ve laissait errer — ses yeux — sur la nature.
L'â—me du genre humain — songeait — à s'en aller.
Ur, — d'où vint Abraham ; — Bethsad, — où naquit Pierre.
Duc, — tu ne m'as pas dit — le nom — de la cité.
Flam—me au septentrion. — C'est Vich — incendiée.

N° 12. 1 — 5 — 3 — 3

L'â—ne s'arrêta court — et lui dit : — Je le vois.
L'au—be sur les grands monts — se leva — frémissante.
Ru—de et si hérissé — de broussail—le et d'orties.
S'ou—vre et montre sa bou—che où l'écu—me apparaît.
Roi, — nous te saluons — sans plier — les genoux.

N° 13. 1 — 5 — 4 — 2

L'her—be en était ému—e, et le nua—ge et l'onde.
L'œil — était dans la tom—be et regardait — Caïn.
Rois, — le sablier trem—ble et la clepsy—dre pleure.

Clo—che, acclamations, — gémissements, — fanfares.
Trou—vent les âpretés — de ces ravins — fort belles.

N° 14. 1 — 5 — 5 — 1

Rien — ne me verra plus, — je ne verrai plus — rien.
Six—te Malaspina, — derrière le roi, — songe.
Quoi ? — que regarde-t-el—le ? elle ne sait pas. — L'eau...
Lors—que le régiment — des hallebardiers — passe.

N° 15. 2 — 4 — 1 — 5

Aler—te ! un cavalier — pas—se par le chemin.
Les sa—bles, les graviers, — l'her—be et les roseaux verts.
Avril — avec Tellus — pris — en flagrant délit.
Un roi — qu'on avilit — tom—be : on le destitue.
Qu'on nom—me l'infini, — l'om—bre et l'immensité.

N° 16. 3 — 3 — 1 — 5

Reposait — mollement — nu—e et surnaturelle.
Cercle horri—ble où le Chien — fuit — près du Capricorne.
L'aller ven—dre à Jusaph, — prin—ce des Sarrasins.
Des corbeaux — que le soir — chas—se dans les vallées.
Car les gens — des hameaux — trem—blent facilement.

N° 17. 2 — 4 — 5 — 1

On voit — s'aventurer — dans les profondeurs — fauves.
Le peu—ple étant bétail, — et le roi berger. — Sire,...
Ouvrons — aux deux enfants. — Nous les mêlerons — tous.

N° 18. 3 — 3 — 5 — 1

Jusqu'aux pieds — des chevaux — les caparaçons — pendent.
Je la ti—re du sien : — tu l'aimes aussi, — toi.

Où Péla—ge est si grand — que le chevrier — dit.
Allons donc. — En ce cas — si le contresens — règne.
Elle vint. — Jésus dit : — Pourquoi pleures-tu, — femme?

N° 19. 4 — 2 — 1 — 5

L'homme parfois — à Dieu — jet—te d'affreux défis.
Et chaque pan — de ro—che est — une sentinelle.
La montera — de fer — cour—be ses crocs pointus.
Dont Attila — frappait — jus—te comme la mort.
On connaissait — Stulcas, — fau—ne de Pallantyre.

N° 20. 4 — 2 — 5 — 1

Et qu'elle dort — déjà — quand je veille encor, — moi?
Aux mille becs — béants — dans la profondeur — noire.
Et maintenant, — ô dieux! — écoutez ce mot : — L'âme!

N° 21. 5 — 1 — 1 — 5

Et nous lui crions : — « Viens! » — et — nous accélérons.

N° 22. 5 — 1 — 2 — 4

Et l'ange lui dit : — « Dieu — dési—re ta présence.
Un ruissellement — vas—te, affreux, — torrentiel.
Comme un usurier — met — son or — sur une table.
De l'air d'un lion — pris, — qui trou—ve son issue.
La nécessité — mor—ne était — sa réticence.

N° 23. 5 — 1 — 4 — 2

Celui qui le voit — dit : — « C'est l'idiot! » — et passe.
Le pont de Crassus — mor—ne et tout mouillé — de sang.
Se fût attendri — rien — qu'en la voyant — marcher.

N° 24. 5 — 1 — 5 — 1

Et je consentais — pres—que à ne plus avoir — qu'elle.

N° 25. 5 — 1 — 3 — 3

Comme l'arc-en-ciel — rit — entre l'om—bre et la pluie.
L'air rare et brûlant — man—que aux oiseaux — éperdus.
Le grand chevalier — dit, — regardant — l'un et l'autre.
Comme le matin — rit — sur les ro—ses en pleurs.

N° 26. 1 — 5 — 0 — 6

Dieux, — vous avez vaincu, — vous n'avez pas compris.

N° 27. 2 — 4 — 0 — 6

Alors — pour écouter — nous nous sommes assis.

N° 28. 3 — 3 — 0 — 6

A la ta—ble où jamais — on ne se rassasie.
Le revers — ténébreux — de la création.
Retombé — dans la nuit — de ce qu'on ne voit plus.
N'est-il pas — le seigneur — qu'on ne contredit pas?

N° 29. 4 — 2 — 0 — 6

Je fis souffler — un vent — révolutionnaire.
On y lisait : — « Il faut — que nous en finissions. »

N° 30. 5 — 1 — 0 — 6

Se fût attendri — rien — qu'en la voyant marcher.

N° 31. 0 — 6 — 2 — 4

L'évanouissement — du vent — mystérieux.

Les superstitions — étaient — d'âpres enceintes.
Des avertissements — de l'om—bre et du mystère.
Le refroidissement — lugu—bre du tombeau.

N° 32. 0 — 6 — 3 — 3

Ne vous quittera plus, — et sans fin — ni merci.
La domesticité — monstrueu—se du mal.
Je n'ai rien pris du tout. — J'ai troué — mes filets.
Dans le ruissellement — formida—ble des ponts.

N° 33. 0 — 6 — 4 — 2

Je vous éventerai — de mon pana—che blanc.
Je le considérais — dans les vapeurs — funèbres.

N° 34. 0 — 6 — 5 — 1

Je la tire du sien : — tu l'aimes aussi, — toi.

N° 35. 0 — 6 — 1 — 5

Et s'en débarrasser — dans — l'Ibaïchalval.
Des constellations — fai—tes avec des taches.
Ce pandémonium — i—vre d'ombre et d'orgueil.

N° 36. 0 — 6 — 0 — 6

Que nous nous expliquions — et que je vous querelle.

B

RYTHMES DU SYSTÈME ROMANTIQUE

N° 1. 4 — 4 — 4

On s'ado*rait* — d'un bout à *l'au*—tre de la *vie*.
Où rien ne *trem*—ble, où rien ne *pleu*—re, où rien ne *souf*fre.

Tantôt des *bois*, — tantôt des *mers*, — tantôt des *nues*.
Dans le ser*pent*, — dans l'aigle al*tier*, — dans la pan*thère*.
Cherchaient ses *pieds* — avec leurs *lè*—vres demi-*clo*ses.
Il vit un *œil* — tout grand ou*vert* — dans les té*nè*bres.
Le crime *som*—bre était l'a*mant* — du vice in*fâ*me.
Il fut hé*ros*, — il fut gé*ant*, — il fut gé*nie*.
Ces assié*gés* — riraient de *vous* — du haut des *tours*.
Il appe*la* — les plus har*dis*, — les plus fou*gueux*.
Le six jan*vier* — de l'an du *Christ* — huit cent soi*xan*te.
Ils vont fê*tant* — le jour des *Rois*, — car c'est leur *jour*.
Hors un peu *d'her*—be autour du *puits* — tout est a*ri*de.
De vrais bri*gands* — n'auraient pas *mieux* — trouvé l'en*droit*.
Jette une *pier*—re et puis une *au*—tre à la ci*ter*ne.
Vivre cas*qué*, — suer l'é*té*, — geler l'hi*ver*.
Marcher à *jeun*, — marcher vain*cu*, — marcher ma*lad*e.
Tous d'un côté; — de l'autre, un *seul*; — tragique *duel*.
Le lende*main*, — on vient en *fou*—le, on le dé*li*vre.
Le heaume af*freux* — n'a plus de *cri* — dans ses gen*ci*ves.
Et les ha*naps*, — dorés et *peints*, — petits et *grands*.
N'espérez *rien*. — Je suis l'a*bi*—me, ô misé*ra*bles.
Le preux se *cour*—be au seuil du *puits*, — son œil s'y *plon*ge.
Si l'on eût *dit* : — « Nemrod mour*ra*, » — qui l'aurait *cru*?
Pendants aux *pals*, — cloués aux *croix*, — nus sur les *clai*es.
Tourne la *tê*—te, et vois blan*chir* — tes ailes *noi*res.
Il teint sa *da*—gue avec du *suc* — de mandra*gore*.
Quelque vieux *mur* — croulant lui-*mê*—me offre un ap*pui*.
On a scul*pté* — deux rois per*sans*, — Narse et Ti*gra*ne.
Il a les *bras* — liés au *dos* — comme un vo*leur*.
On pouvait *mor*—dre avec ses *dents* — le roc fa*rou*che.
Son pied four*chu* — faisait des *trous* — dans la lu*mi*ère.
Dans la val*lé*—e, au bord des *lacs*, — sur les hauts *lieux*.
Sachez ce*ci*, — tyrans de *l'hom*—me et de l'É*rè*be.

Les dieux dres*sés* — voyaient gran*dir* — l'être effra*yant.*
Elle se *tient* — au bord de *l'eau;* — sa fleur l'oc*cu*pe.
Tout est ra*yon;* — son œil é*clai*—re et son nom *pri*e.
Des batail*lons* — les plus hi*deux*, — les plus é*pi*ques.
Le cri des *uns* — du cri des *au*—tres est l'é*cho.*
Ayons la *vi*—e et non la *mort* — dans notre *main.*
Pluie ou bour*ras*—que, il faut qu'il *sor*—te, il faut qu'il *ail*le.
Il abo*lit* — la loi de *fer*, — la loi de *sang.*

N° 2. 3 — 5 — 4

Que le *temps*, — moissonneur pen*sif*, — plus tard chan*gea.*
De la *fleur*, — de l'oiseau chan*tant*, — du roc mu*et.*
Et tou*jours* — du côté des *pau*—vres ruisse*lant.*
Ruth son*geait* — et Booz dor*mait;* — l'herbe était *noi*re.
A qui *bai*—se la terre ob*scu*—re ouvre un ciel *bleu.*
Ils se *bat*—tent, combat ter*ri*—ble corps à *corps.*
Je dé*si*—re un bonnet de *nuit.* — Foin du ci*mier.*
Les A*ra*—bes faisaient la *nuit* — sur la pa*tri*e.
Le che*val* — galopait tou*jours* — à perdre ha*lei*ne.
A pris *for*—me et s'en est al*lé* — dans le bois *som*bre.
Pour qu'en *hâ*—te on lui donne à *boi*—re et qu'on le *fer*re.
Sigis*mond*, — sous ce corps qui *pla*—ne, ivre d'hor*reur.*
L'homme *so*—bre est souvent cru*el*, — et d'ordi*nai*re...
Tout au *bord* — de la mer de *Gê*—nes, sur un *mont.*
Et Ro*bert*, — avoué d'Ar*ras*, — sieur de Bé*thu*ne.
Il ar*ra*—che la lame il*lus*—tre avec ef*fort.*
Oh! c'est *tris*—te, et je hais la *mort.* — Pourquoi prend-*el*le...
Et voi*là* — qu'au penchant des *mers*, — sur les col*lines*...
Sur un *trô*—ne est assis Rat*bert*, — content et *pâ*le.
Un flot *rou*—ge, un sanglot de *pour*—pre éclabous*sant.*
Il fai*sait* — une telle or*gi*—e avec les *lis.*
On vo*yait* — des lambeaux de *chair* — aux coute*las.*

Le bon *fau*—ne crevait l'a*zur* — à chaque *pas*.
Le cha*os* — est l'époux las*cif* — de l'infi*ni*.
Vous a*vez* — au-dessus de *vous* — d'autres es*prits*.
J'ai pen*sé* — que j'avais eu *tort* — d'être bien *aise*.
Un cra*paud* — regardait le *ciel*, — bête éblouie.
Les pieds *nus*, — le regard obs*cur*, — l'air effra*yant*.
Cette *mar*—che en avant de *tout* — donne l'e*xem*ple.
Près de *lui* — le ramier est *lent*, — le flocon *lourd*.

N° 3. 3 — 4 — 5

Par la *chaî*—ne des mœurs *pu*—res et des lois *sa*ges.
La tem*pê*—te est la sœur *fau*—ve de la ba*tail*le.
Car par*tout* — où l'oiseau *vo*—le, la chèvre y *grim*pe.
Ses ar*chers* — d'autant plus *lâ*—ches qu'il sont plus *bra*ves.
Près des *meu*—les qu'on eût *pri*—ses pour des dé*com*bres.
Duran*dal* — sur son front *bri*—lle. Plus d'espé*rance*.
Une *rei*—ne n'est pas *rei*—ne sans la beau*té*.
Une *pou*—dre qu'il a *pri*—se dans les tom*beaux*.
Cela *vo*—gue, cela *na*—ge, cela cha*vire*.

N° 4. 4 — 3 — 5

Le duel re*prend*. — La mort *pla*—ne, le sang ruis*sel*le.
Et l'on di*rait* — qu'au choc *brus*—que d'un vent qui *tom*be.
L'être est d'a*bord* — moitié *bru*—te et moitié fo*rêt*.
Prends le ra*yon*, — saisis *l'au*—be, usurpe le *feu*.
L'éclair d'en *haut*, — parfois *ten*—dre et parfois fa*rouche*.

N° 5. 5 — 4 — 3

Le flot qui mur*mu*—re, est-ce une *voix* — qui rai*sonne*?
Il est grand et *blond;* — l'autre est pe*tit*, — pâle et *brun*.
Ladislas, fur*tif*, — prend un cou*teau* — sur la *nappe*.
Les dieux, les flé*aux*, — ceux d'à pré*sent*, — ceux d'en*suite*.

N° 6. 5 — 3 — 4

Il vit l'infi*ni*, — porche hor*ri*—ble, et recu*lant*.
Un ruisseau de *pour*—pre erre et *fu*—me dans le *val*.
Partout où l'un *d'eux*, — calme et *gra*—ve, apparais*sait*.
Alors il mar*cha* — droit vers *eux*, — mit pied à *ter*re.
Dans l'azur des *cieux*, — hors de *l'om*—bre et de l'ou*bli*.
Le sol l'alour*dit*, — l'air l'en*fiè*—vre, l'eau l'i*so*le.

N° 7. 4 — 5 — 3

Le vent jou*ait* — avec cette *ger*—be d'é*clairs*.
On enten*dait* — aller et ve*nir* — dans l'en*fer*.
S'était cou*ché*—e aux pieds de Bo*oz*, — le sein *nu*.
En même *temps* — soyez conséquents, — qu'on af*fu*ble...
Et tout est *fi*—xe et pas un cour*sier* — ne se *ca*bre.
Sans que la *vi*—e autour des en*fants* — s'assom*bris*se.
On croit en*ten*—dre un dieu de l'a*bi*—me mar*cher*.
On ne sait *pas* — à quel dénoû*ment* — on as*sis*te.
Et l'ame*na* — devant Jupi*ter* — par l'o*reil*le.
Et les en*fants* — avec le prin*temps* — sur la *joue*.
Et le som*meil* — de tous les tom*beaux*, — et la *paix*.

N° 8. 2 — 5 — 5

Dans *l'om*—bre, d'une voix *len*—te psalmodi*ée*.
La *cou*—pe, étant toujours *i*—vre, est à peu près *fol*le.
Son *rê*—ve avec un bruit *d'ai*—les, vague et fa*rou*che.
Sem*blait* — le bâillement *noir* — de l'éternit*é*.

N° 9. 5 — 5 — 2

L'apparition — prit un brin de *pail*—le et *dit*.

N° 10. 5 — 2 — 5

Et sans vous trai*ter*, — vous, *prin*—ces, et vos com*pa*gnes.

N° 11. 2 — 6 — 4

Leur *tê*—tes en ayant cre*vé* — la large *voû*te.
D'un *hom*—me contre un tas de *gueux* — épouvan*ta*ble.
Jou*tant* — avec le vieux Si*lè*—ne, s'essouf*flant*.
Elle *a* — des tribunaux d'a*mour* — qu'elle pré*si*de.
N'ont *pas* — les torrents blancs d'é*cu*—me pour ga*lons?*
A*lors*, — dans le silence hor*ri*—ble, un rayon *blanc*.

N° 12. 4 — 6 — 2

La mélo*di*—e encor quelques ins*tants* — se *trai*—ne.
S'approchant *d'el*—le avec un doux sou*ri*—re a*mi*.

N° 13. 3 — 6 — 3

Des em*prein*—tes de pieds de gé*ants* — qu'il vo*yait*.
La ra*ci*—ne aux rameaux frisson*nants* — distri*bue*.
Aux lu*eurs* — du flambeau frisson*nant*, — au-des*sus*...
Il élev*ait* — au-dessus de la *mer* — son ci*mier*.
Il regar*da* — d'un regard inef*fa*—ble, un mo*ment*.
Qui com*bat*—tent, l'épée à la *main*, — et qu'em*por*te...

N° 14. 1 — 6 — 5

. . . . . .

N° 15. 5 — 6 — 1

. . . . . .

Dans ce tableau, plusieurs rythmes manquent d'exemples. Le lecteur pensera, sans doute, qu'il ne serait

pas difficile de composer quelques vers appropriés à ces formules. Cela me paraît complètement inutile. Leur absence dans cette nomenclature témoignera de leur extrême rareté. Tous les rythmes, d'ailleurs, n'ont pas et ne peuvent avoir une égale valeur poétique ou musicale. Quelques-uns, bien que possibles, resteront toujours peu ou point usités. Au surplus, quelques formules pouvaient à peine être utilisées par les poètes, à cause de l'obligation qu'ils s'imposaient de donner aux vers romantiques une forme pseudo-classique. C'est un point important sur lequel nous allons revenir dans le chapitre suivant.

Nous ne nous arrêterons pas ici à étudier les modifications que la récitation pourrait amener dans quelques formules. Les explications qu'il serait facile de donner de ces différents phénomènes, qui consistent dans une altération du temps du vers, seront mieux saisies quand nous aurons traité de la notation musicale des rythmes. Je me contenterai de montrer comment la cohésion syntaxique se lie étroitement soit avec le mode classique, soit avec le mode romantique, et comment l'idée exprimée change quand le vers passe d'un mode à l'autre. On pourrait présenter un grand nombre d'exemples. Quelques-uns suffiront. Dans ce vers :

Sigismond, — sous ce corps qui pla—ne, ivre d'horreur,

c'est *Sigismond* qui est *ivre d'horreur*. Si on scande ce vers classiquement :

Sigismond, — sous ce corps — qui pla—ne, ivre d'horreur,

c'est le *corps* qui sera *ivre d'horreur*. Le vers suivant :

Et Thomas, — appelé Didy—me, était présent,

en passant au mode classique, d'un personnage en fait deux ; car le vers :

Et Thomas, — appelé — Didy—me, était présent,

signifie que Thomas fut appelé, et que Didyme était présent. Dans l'exemple suivant :

D'un hom—me contre un tas de gueux — épouvantable,

si le poète avait mis *épouvantable* au pluriel, ce mot se rapporterait, non plus à *tas* mais à *gueux ;* et il faudrait lire classiquement :

D'un hom—me contre un tas — de gueux — épouvantables.

Dans cet autre :

Des emprein—tes de pieds de géants — qu'il voyait,

ce sont les *empreintes de pieds*, *qu'il voyait*, tandis que ce seront les *géants*, si on donne à ce vers la forme classique :

Des emprein—tes de pieds — de géants — qu'il voyait.

Nous ne nous appesantirons pas davantage sur un sujet aussi simple.

Il nous reste deux observations à faire relativement à la muette. Nous avons vu précédemment que lorsqu'à l'hémistiche la muette s'élide, la voix prolonge l'accent

rythmique jusqu'à la jonction de la première syllabe de l'élément suivant. Cette règle théorique et générale souffre une exception; elle ne s'applique d'une façon absolue que lorsqu'une des syllabes de l'élément suivant occupe la partie forte de l'arsis. Dans le cas où le second hémistiche est de la forme 0—6, l'accent rythmique de l'hémistiche ne doit pas se prolonger sur la troisième arsis du vers; et, dans ce cas, la syllabe muette destinée à l'élision s'éteint et ne compte pas dans le vers. Ainsi, si l'on voulait donner la forme 3—3—0—6 à ce vers de *Bérénice :*

Qui peut bien — se résoudre — à ne la jamais voir,

la liaison de la syllabe *dre* avec *à* serait désagréable, venant après une longue tenue de l'accent, aussi l'éteindra-t-on dans la partie faible de la thésis. Si on faisait sentir la liaison il faudrait faire remonter *à* à la partie forte de l'arsis, et alors le vers serait de la forme 3—3—1—5, ou bien il faudrait altérer le temps du vers et le ramener à la forme 3—3—6.

La seconde observation est plus importante, car elle porte sur le rôle que joue parfois la muette dans la modification apparente des rythmes. Tout vers peut être considéré comme fort ou comme faible; on le dira fort quand aucun des éléments rythmiques ne commencera par une muette. Ainsi :

Va, cours;—mais crains encor—d'y trouver—Hermione. R.
On voyait — des lambeaux de chair — aux coutelas. V. H.

On le dira faible quand un ou deux de ses éléments

rythmiques débuteront par une syllabe muette, comme dans ces deux-ci :

Les déli—ces de Ro—me en devin—rent l'horreur. R.
Tant de hai—nes autour du maî—tre sont groupées. V. H.

En général, dans la poésie française, les vers forts sont aux vers faibles comme trois est à un. Si l'on parcourt avec un peu d'attention les exemples que nous avons donnés des vers classiques et romantiques, on s'apercevra que nous avons eu soin de choisir, autant que possible, des vers forts, mais que la difficulté s'augmentait à mesure que les rythmes devenaient plus discordants. On pourra déduire de cette observation que ces rythmes ont une tendance à se résoudre en un vers faible. Il y a là un procédé naturel qui consiste à éteindre la discordance, en créant une sorte de concordance acoustique apparente ; car le rythme sera d'autant mieux senti qu'il s'accusera plus nettement à l'oreille. La muette, que quelques-uns regardent comme une infériorité musicale de la langue française, et qui quelquefois en effet se réduit presque à un silence, rend alors ce service au poète d'adoucir en quelque sorte les arêtes trop vives de son vers. Dans l'exemple suivant, que j'arrange pour la circonstance :

Près d'un *roc* — qu'on aurait *pris* — pour un grand dé*com*bre,

chaque temps vient nettement frapper l'oreille et lui dessiner le rythme 3—4—5, qui n'est pas très fréquent et qui peut la surprendre. Un vers faible y mettrait plus

de précaution et indiquerait le même rythme avec moins de rudesse et de sécheresse, en adoucissant, en éteignant en quelque sorte un ou deux temps du vers. Tel est ce vers de Victor Hugo :

Près des *meu*—les qu'on eût *pri*—ses pour des *décom*bres,

qui, construit sur la même formule, ne frappe vivement sur l'oreille que trois temps du second élément rythmique et quatre du troisième, de telle sorte que le rythme 3—4—5 se résout en un nouveau rythme 3—3—4, qui plaît à l'oreille par la simplicité des rapports. Un poète pourra donc trouver dans l'affaiblissement d'un vers fort le moyen d'éteindre une discordance qui lui semblerait trop durement accusée.

En terminant, nous croyons utile de donner au lecteur un aperçu au moins approximatif du degré de fréquence des formules rythmiques, classiques et romantiques, les plus importantes.

Le vers classique a une tendance à se conformer à la concordance parfaite; c'est pourquoi la formule 3—3—3—3 est la plus fréquente dans Racine. Vingt-deux pour cent des vers s'y conforment, tandis que la formule 2—4—3—3, la plus usitée après celle-là, ne s'applique déjà plus qu'à douze ou treize pour cent des vers. Ensuite, les formules 4—2—3—3, 3—3—2—4, 2—4—2—4 ont à peu près toutes les trois le même degré de fréquence, neuf pour cent des vers. Six pour cent sont construits sur chacune des formes 3—3—4—2, 2—4—4—2, et la proportion n'est plus que de quatre pour cent pour les formes 4—2—4—2 et 4—2—2—4.

Viennent ensuite, à des degrés divers de fréquence, les autres formules, parmi lesquelles il faut distinguer celles où entre la combinaison 1—5.

Dans Victor Hugo, le vers a une tendance à s'éloigner de la concordance parfaite, et la formule 3—3—3—3, qui est cependant encore la plus fréquente, ne régit plus que quinze pour cent des vers. Les autres formules se groupent ensuite un peu différemment. Les formes 3—3—2—4, 2—4—3—3, 2—4—2—4 s'adaptent à treize, douze et onze pour cent des vers. Avec les formes 4—2—3—3, 4—2—2—4, 3—3—4—2, la proportion tombe à neuf, à sept et à cinq pour cent. Puis viennent les diverses autres formules. Les deux formules romantiques 4—4—4 et 3—5—4, qui sont les plus usitées, réclament au moins l'une cinq pour cent et l'autre deux pour cent des vers. On voit donc que les sept pour cent qu'à perdus la concordance parfaite 3—3—3—3 ont été gagnés par les rythmes romantiques 4—4—4 et 3—5—4.

Ces résultats ne sont naturellement qu'approximatifs; ils ont été obtenus en relevant les rythmes de mille et quelques vers de Racine et d'un même nombre de vers pris dans la *Légende des siècles* de Victor Hugo. Cet aperçu comparatif, très succinct, peut être utile, puisqu'il indique le degré de variété qu'on doit ou qu'on peut introduire dans les vers modernes au moyen des nouvelles formules harmoniques, et jusqu'à quel degré notre oreille a pu se prêter aux discordances du vers romantique.

Toutefois, ajoutons-le, le lecteur n'a encore qu'une

faible idée de toutes les ressources rythmiques de la poésie française. Toutes les formules, soit classiques, soit romantiques, dont nous avons dressé une longue nomenclature, ne sont que des formules générales. Chacune d'elles, ainsi que nous allons le voir, se ramifie en un nombre presque infini de formules particulières, qui diffèrent les unes des autres, soit par la quantité ou l'intensité relatives des syllabes composantes, soit par la division du nombre relativement au temps normal ou altéré du vers.

CHAPITRE VIII

DES ACCENTS TONIQUES

Après avoir lu attentivement le recueil de vers à double rythme tirés de Racine, ensuite le recueil plus ample de tous les exemples dont nous avons appuyé chaque formule romantique, le lecteur s'est familiarisé avec le phénomène si important de la systole rythmique, surtout s'il a lu ces séries de vers à haute voix, en observant les équidistances musicales des arsis, et en habituant ainsi son oreille à saisir le raccourcissement qu'éprouve l'unité de mesure dans le vers romantique. Il possédera, dès lors, le secret de cette évolution rythmique, et il ne s'étonnera plus peut-être de l'opposition violente qu'ont faite et que font encore les grammairiens à la révolution romantique. Mais aucun de nos organes n'est plus complaisant que notre oreille. Certainement en entendant un vers romantique, elle tient compte du plus grand nombre de syllabes qui passent dans un temps plus court, et elle trouve une compensation plus que suffisante à la diminution du temps normal dans l'accumulation plus grande des sons et des idées.

Jusqu'à présent, d'ailleurs, les poètes eux-mêmes ne paraissent pas s'être rendu très exactement compte du phénomène. Plusieurs d'entre eux seront peut-être surpris d'apprendre qu'ils font des vers plus courts. Ils croyaient, sans doute, que le vers romantique parcourt dans ses trois pas le même espace de temps que le vers classique dans ses quatre pas. C'est une illusion que le chapitre suivant, s'il en est encore besoin, achèvera de dissiper. A la façon dont ils construisent le vers romantique, on pourrait croire qu'ils s'imaginent franchir la sixième syllabe au moyen d'une sorte de syncope musicale. C'est une erreur, car la syncope ne raccourcit nullement la période mélodique; la voix s'y trouve simplement un instant à contre-mesure.

C'est sans doute en conséquence d'une telle illusion que, loin d'avoir agi avec témérité, ils ont montré vis-à-vis des législateurs du Parnasse classique une condescendance dont ceux-ci, d'ailleurs, leur ont su peu de gré. En effet, on devra reconnaître que les poètes modernes ont bien plutôt fait preuve d'une certaine timidité dans l'introduction des formes romantiques. Ils n'ont pas osé achever l'évolution rythmique et en développer le principe jusqu'à sa dernière conséquence. Aujourd'hui encore, le vers romantique se présente toujours sous la forme d'un vers pseudo-classique; il assemble, il est vrai, ses éléments rythmiques suivant des rapports nouveaux, ignorés du vers classique; mais, par une sorte de concession à des préjugés entretenus par les traités de versification, le poète se plie à la vaine nécessité d'indiquer, au moins à l'œil, si

ce n'est à l'oreille, le repos de l'hémistiche. Le procédé invariable consiste à placer à la sixième syllabe un accent tonique, quel que soit l'effet fâcheux qu'il doive parfois produire. Le poète s'astreint ainsi, tout en enfreignant la règle de l'hémistiche, à la rappeler au moyen d'une finale tonique, bien que celle-ci soit quelquefois inutile ou même nuisible. Il sacrifie, en agissant de la sorte, à deux principes distincts, laisse par conséquent le rythme indécis ou même le contrarie, et trop souvent n'arrive à contenter ni le dieu des classiques, ni le dieu des romantiques.

Bien entendu, et j'insiste là-dessus, afin que ma pensée ne soit pas dénaturée, je ne reproche pas à un poète, assemblant un vers romantique, de placer une finale tonique à la sixième syllabe du vers, si cette coïncidence est une conséquence naturelle de la construction logique de sa pensée et de sa phrase; mais je le lui reprocherais si cette coïncidence n'avait qu'une valeur artificielle et était uniquement destinée à donner à la sixième syllabe du vers une importance particulière. La loi qui exige dans le vers classique que la sixième syllabe soit frappée de l'accent tonique et de l'accent rythmique a sa raison d'être dans la loi supérieure qui veut que la sixième syllabe soit placée dans l'arsis. Dans un vers romantique, la sixième syllabe n'a pas une place déterminée; sa place dépend de la position du second accent rythmique, c'est-à-dire de la syllabe tonique destinée à entrer dans la seconde arsis. Par conséquent, cette sixième syllabe peut être soit une finale tonique, soit une médiane ou une initiale atone,

soit une muette, selon la place qu'elle occupe dans l'élément rythmique. La sixième syllabe, qui est toujours une tonique dans le mode classique, n'est qu'éventuellement frappée de l'accent tonique dans le mode romantique.

On jugera donc que l'évolution du vers moderne n'est point encore terminée. Il faut, d'ailleurs, ajouter que son achèvement a rencontré quelque opposition de la part d'un public privé de toute éducation rythmique, ou qui ne puise dans les traités en usage qu'une connaissance fausse ou insuffisante de la versification française. Il arrive souvent, en effet, que des vers romantiques sont ramenés par une mauvaise lecture à la forme classique, et que par suite ils perdent, en même temps que leur rythme naturel, toute signification. Voici, par exemple, quelques vers de la *Légende des siècles*, construits suivant les formules très simples 4—4—4 et 3—5—4, et dans lesquels la concordance du sens et du rythme est irréprochable.

C'est un vivant — qui n'est ni stry—ge, ni lémure.
Etant un vieux, — voisin de l'as—tre et du tonnerre.
Géant possi—ble, encor caché — dans l'embryon.
Et l'on vit poin—dre aux yeux du fau—ne la clarté.
La terre et l'hom—me, acteur féro—ce, ou vil témoin.
Son front saignait; — son œil pendait; — dans le genêt...
Heureux d'ê—tre, joyeux d'aimer, — ivres de voir.
Ce chef-d'œu—vre du Dieu vivant, — l'avoir détruit.
Et lui seul — à ce nom sacré : — commencement.

On va voir ce que ces vers deviennent si la récitation

fait sentir le repos de l'hémistiche et place un accent rythmique à la sixième syllabe. Les uns paraîtront incompréhensibles, et les autres ridicules.

C'est un vivant qui n'est | ni stryge, ni lémure.
Etant un vieux voisin | de l'astre et du tonnerre.
Géant possible, encor | caché dans l'embryon.
Et l'on vit poindre aux yeux | du faune la clarté.
La terre et l'homme, acteur | féroce ou vil témoin.
Son front saignait; son œil | pendait; dans le genêt.
Heureux d'être, joyeux | d'aimer, ivres de voir.
Ce chef-d'œuvre du Dieu | vivant, l'avoir détruit.
Et lui seul a ce nom | sacré : commencement.

De pareilles transpositions de rythme et de sens ne seront impossibles que lorsque l'accord sera complet entre le poète et le lecteur. Il est donc urgent et nécessaire que les lois du vers romantique soient aussi certaines et aussi nettement établies que celles du vers classique. Quelques poètes ont parfois employé le tiret, comme signe typographique destiné à séparer les éléments rythmiques du vers. Cet usage peut rendre d'utiles services en quelques cas difficiles ; mais ce n'est qu'un palliatif. Le seul remède efficace à un désaccord fâcheux entre le poète et le lecteur doit être une éducation plus scientifique de l'un et de l'autre. J'ai à peine besoin d'ajouter que la ponctuation doit être l'objet d'une attention toute particulière.

La question qui nous occupe présentement est celle-ci : quand, dans un vers romantique, la sixième syllabe doit-elle être ou peut-elle ne pas être une finale toni-

que? Elle se rattache à cette autre question plus générale : quel est, dans la versification française, le rôle de l'accent tonique? La résolution de la question générale nous permettra de résoudre la question particulière. Mais, pour plus de clarté, nous demanderons au lecteur la permission de revenir sur plusieurs points déjà traités incidemment dans les chapitres précédents.

Si on lit quelques vers grecs, avec une connaissance même superficielle de la prosodie, on ne sera pas long à s'apercevoir que le rythme est fondé à la fois sur la quantité des syllabes et sur l'intensité avec laquelle elles sont prononcées, mais que toutes deux sont indépendantes l'une de l'autre. La quantité brève ou longue des syllabes intéresse particulièrement la métrique ou l'art de mesurer le temps d'un vers. Ce temps se partage en parties égales, et chacune de ses parties se divise en temps fort ou arsis et en temps faible ou thésis. Or, pour que l'oreille puisse apprécier la mesure du temps, une loi veut que la première syllabe de l'arsis soit longue, la thésis pouvant être indifféremment remplie par des syllabes longues ou brèves ; et cette loi est telle qu'elle communique à l'arsis la vertu d'allonger la voyelle brève qui vient s'y placer. Toutefois, cette loi ne règle que le rapport de la syllabe avec le temps et le rôle qu'elle joue dans le vers. Or, en même temps qu'une syllabe appartient à un vers, elle appartient à un mot, dans lequel elle peut être la syllabe dominante. Dans ce cas, la voix la prononce avec une intensité particulière qu'on appelle l'accent tonique. Supposons

deux vers présentant une disposition identique des syllabes longues et des syllabes brèves, soit :

— — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — —

— — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — —

Ces deux vers feront sur l'oreille une impression absolument différente, quoique ayant le même rythme, si les accents toniques sont différemment disposés :

/ — — | — / ∪ ∪ | — ∪ / ∪ | — / — | — / ∪ ∪ | / — —

— / — | — ∪ / ∪ | — ∪ ∪ | / — — | / — ∪ ∪ | — / —

La quantité marque la marche progressive du son dans le temps ; l'accentuation, la marche de l'idée et le groupement des sons suivant des affinités logiques.

Quand les langues étaient plus chantantes qu'elles ne le sont aujourd'hui, la hauteur musicale des syllabes et leur valeur, c'est-à-dire leur quantité, étaient appréciées d'une façon plus certaine. Peu à peu, comme nous l'avons dit dans le premier chapitre de ce livre, la hauteur et la valeur devinrent incertaines, et alors la voix trouva dans l'accent un secours précieux pour fixer la quantité. En effet, pour des oreilles françaises, l'intensité du son n'est pas sans rapport avec sa durée. C'est pourquoi il a été stipulé qu'un accent tonique devait toujours entrer dans les arsis du vers. La vertu qu'a l'arsis d'allonger la syllabe fut ainsi dans la versification française appuyée par une augmentation d'in-

tensité dans le son. L'accent rythmique est donc, à proprement parler, l'intensité qui s'ajoute à l'allongement qu'une syllabe, brève ou longue de sa nature, reçoit de sa position dans l'arsis.

Nous avons ainsi, au moyen des accents, remédié à l'affaiblissement de la quantité. La syllabe accentuée de l'arsis exerce sur notre oreille un effet semblable à celui que produisait sur l'oreille des anciens le retour périodique de la syllabe longue. La resemblance ne s'arrête pas là. Un vers a, en général, un nombre d'accents toniques supérieur à celui des accents rythmiques. Or, ces accents toniques jouent dans nos vers le même rôle que dans les vers grecs, avec cette différence que dans la langue française l'intensité nous donne presque toujours une sensation de durée. Sans doute, quand la quantité est certaine, elle ne la changera pas; mais, pour peu que la quantité de plusieurs syllabes consécutives soit indéterminée pour notre oreille, l'intensité de l'accent tonique allongera la syllabe qu'il frappe. Quoi qu'il en soit, il paraîtra évident au lecteur que dans les vers français, de même que dans les vers grecs, le rythme général peut être modifié par la disposition différente que présentent les accents toniques.

Ainsi donc, toutes les formules rythmiques des vers français, classiques ou romantiques, dont nous avons donné ci-dessus la nomenclature complète, ne sont que des formules générales. Chacune d'elles se divise en un nombre considérable de formules rythmiques particulières qui dépendent non-seulement du nombre des accents toniques, mais des places qu'ils occupent. Ajou-

tons que l'accent tonique a une intensité variable qui peut être forte ou faible. En effet, il nous suffira de rappeler une loi naturelle du langage qui veut que deux syllabes d'égale intensité ne puissent se suivre immédiatement, pour faire comprendre que la juxtaposition de deux accents toniques amène l'affaiblissement soit du premier, soit du second, et que, si l'un est rythmique et par conséquent maintenu en puissance par sa position dans l'arsis, l'autre devra descendre du rôle d'accent tonique fort à celui d'accent tonique faible. On conçoit que nous ne puissions pas dresser un tableau de toutes les formes particulières qui se rattachent à une formule générale. Le nombre des combinaisons possibles est innombrable. Nous devons nous contenter d'appuyer sur les points importants et de mettre les principales règles en évidence.

Remarquons d'abord que, la syllabe rythmique occupant presque toujours l'arsis tout entière, les accents toniques se porteront sur la thésis; ensuite que le temps de l'aspiration et le repos de l'hémistiche empêchent la dernière syllabe d'un vers ou d'un hémistiche et la première du vers ou de l'hémistiche suivants d'être regardées comme consécutives, ce qui permet à la première syllabe d'un vers ou d'un hémistiche d'être frappée non seulement de l'accent tonique fort, mais encore de l'accent rythmique. Nous généraliserons même cette dernière observation, et nous dirons que deux syllabes en apparence consécutives peuvent être frappées l'une et l'autre de l'accent tonique fort, si le sens permet d'intercaler entre elles un temps logique de repos; dans

le cas contraire, l'une des toniques deviendra nécessairement faible. Ces remarques une fois faites, nous allons rechercher quelles sont, dans l'élément rythmique du vers classique, les différentes places que peut occuper l'accent tonique. Ce que nous dirons pour un des quatre éléments, supposé quelconque, s'appliquera naturellement aux trois autres, et par conséquent au vers entier. Selon l'usage des anciens, nous emploierons l'accent aigu (/) pour désigner l'accent tonique fort, et l'accent grave (\) pour marquer l'accent tonique faible, réservant l'accent circonflexe (^) pour l'accent rythmique. Remarquons toutefois que les expressions *aigu* et *grave* ne désignent pour nous que deux formes connues d'accents et n'ont aucun rapport avec la hauteur musicale des voyelles. Toutes les syllabes rythmiques seront surmontées de l'accent circonflexe; mais nous n'emploierons les accents aigus et graves que dans les éléments rythmiques sur lesquels nous voudrons appeler l'attention du lecteur. Tous les vers cités seront de Racine.

Dans l'élément rythmique de deux syllabes, la première est presque toujours atone ou muette; elle ne peut supporter que l'accent tonique faible, par suite de sa proximité avec la syllabe rythmique. Nous donnerons un exemple de chaque cas.

Je ne fais point — de pas — qui ne ten—de à l'empire.

Remettez-vous, — mada—me, et rentrez — en vous-même.

Réunissons — trois cœurs — qui n'ont pu — s'accorder.

Dans l'élément rythmique de trois syllabes, la seconde

sera presque toujours atone ou muette, ou, si elle est tonique, elle sera faible. Le plus souvent, cet élément rythmique reçoit sur sa première syllabe un accent tonique fort, et cette combinaison produit sur l'oreille un très heureux effet. C'est que cette syllabe occupe une position remarquable dans la thésis ; elle est en quelque sorte à cheval sur l'intersection de la moitié forte et de la moitié faible de la thésis, dont elle unit les deux parties au moyen d'une sorte de syncope :

Élément de 3 syllabes.	
Thésis.	Arsis.
. 1 2	3 . .

Le vainqueur — de l'Euphra—te a pu — vous désarmer.

Ai-je donc — élevé — si haut — votre fortune.

Cet amour — s'est longtemps — accru — dans le silence.

Est-ce donc — votre cœur — qui vient — de nous parler.

Cependant — les Persans — marchaient — vers Babylone.

Mon cœur mê—me en conçut — un malheureux — augure.

Depuis quand—croyez-vous — que ma grandeur—me touche?

Je ne puis — séparer — tes intérêts — des miens.

Dans le trou—ble où je suis, — je ne puis rien — pour moi.

Ce bandeau — dont il faut — que je parais—se ornée.

Dans l'élément rythmique de quatre syllabes, la première et la seconde seront celles sur lesquelles pourra porter l'accent tonique fort. Nous avons, dans le paragraphe précédent, expliqué ce que la seconde syllabe (première d'un élément de trois syllabes) a de remarquable par la place qu'elle occupe. La première tient encore une place plus importante, puisqu'elle est la première de la thésis, dont elle occupe la partie forte.

Élément de 4 syllabes.	
Thésis.	Arsis.
1 2 3	4 . .

Qu'un trô—ne est plus péni—ble à quitter — que la vie.
Ce fou—dre était enco—re enfermé — dans la nue.
Voilà — comme je crus — étouffer — ma tendresse.
Ce jour — ce triste jour — frappe encor — ma mémoire.
J'attends — de Béréni—ce un moment — d'entretien.
Le ciel — mène à Lesbos — l'impitoya—ble Achille.
Déjà — la sombre nuit — a commencé — son tour.
Je crains Néron, — je crains — le malheur — qui me suit.
Et voilà donc — l'hymen — où j'étais — destinée.

L'élément rythmique de cinq syllabes pourra recevoir, sur la seconde ou sur la troisième, l'accent tonique

fort; et c'est, en effet, une de ces deux places que l'accent occupe le plus souvent. Quant à la première syllabe, qui est placée sur la fin de l'arsis, elle ne peut recevoir que l'accent tonique faible, à moins qu'un repos certain pour l'oreille ne permette d'élever cette syllabe au rôle de tonique forte. La quatrième syllabe est presque toujours atone ou muette. Cet élément rythmique a cela de remarquable qu'il peut recevoir deux accents toniques, dont l'un est faible et se place sur la première syllabe, et dont l'autre est fort et porte sur la troisième.

Arsis précédente.	Élément de 5 syllabes.	
	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 3 4	5 . .

Quoi ! — Je te l'ai prédit, — mais — tu n'as pas voulu.
Pleu—re, Jérusalem, — pleu—re, cité perfide.
Vous, — dès que cette rei—ne, i—vre d'un fol orgueil.
Vous ! — Ah ! si vous saviez, — prin—ce, avec quelle adresse.
Oui, — c'est Agamennon, — c'est ton roi — qui t'éveille.
Dieux, — qui voyez ici — mon amour — et ma haine.
Quoi ! — de quelque remords — êtes-vous — déchirée.

Quant à l'élément rythmique de six syllabes, jamais la première syllabe n'y peut être une tonique forte, car

dans ce cas elle remonterait à la partie forte de l'arsis et prendrait l'accent rythmique. L'élément rythmique se dédoublerait alors et la formule 0—6 se changerait en cette autre formule très fréquente 1—5. Cette modification de rythme se remarque d'ailleurs à chaque instant dans la récitation à haute voix. C'est une question de goût.

Arsis précédente.	Élément de 6 syllabes.	
	Thésis.	Arsis.
. 1 2	3 4 5	6 . .

Brûlé — de plus de feux — que je n'en allumai.
Mais à qui — prétend-on — que je le sacrifie.
Je ne me soutiens plus, — ma for—ce m'abandonne.
Je ne balance point, — je vo—le à son secours.

Le lecteur jugera qu'après l'accent rythmique l'accent tonique réclame toute l'attention du poète, puisque c'est grâce à lui que des vers, construits sur la même formule rythmique générale, font entendre une mélodie dont le mouvement est le même, mais dont le caractère est essentiellement différent. De combien de remarques l'accent tonique ne pourrait-il pas être l'objet! Mais il faut nous borner. Je me contenterai d'une observation importante. Pour marquer l'accent tonique, nous n'avons fait et nous ne pouvions faire usage que de deux

signes, l'un pour l'accent fort et l'autre pour l'accent faible. Mais l'intensité avec laquelle nous prononçons les syllabes n'est pas absolue; elle dépend de la nature de la voyelle, des consonnes voisines qui favorisent plus ou moins l'explosion du son, surtout du degré d'énergie que nécessite le sens du mot et l'expression de la pensée. Si, pour prendre des nombres quelconques, nous supposons égale à 50 l'intensité des syllabes atones, nous pourrons représenter l'accent tonique fort par 100, et l'accent tonique faible par 75. Mais la voix, cet instrument merveilleux, est riche en nuances infinies; elle peut abaisser ou élever l'intensité des syllabes atones, toniques faibles et toniques fortes, au-dessous ou au-dessus de 50, de 75 et de 100. Aussi, non seulement deux vers, d'un même rythme général, ont chacun un rythme particulier qui dépend de la disposition des accents toniques; mais encore deux vers, qui ont le même rythme particulier, peuvent différer souvent par le degré d'intensité relative des accents toniques.

Nous passons maintenant à l'étude de l'accent tonique dans les vers romantiques. Si nous ne considérions que l'élément rythmique pris isolément, nous n'aurions pas de nouvelles observations à faire, et les remarques que nous avons présentées sur la position des accents toniques dans le vers classique s'appliqueraient également au vers romantique, dont les éléments sont pareillement composés d'un nombre de syllabes qui varie de une à six. Mais de ce que, dans le vers classique, la sixième syllabe est toujours frappée de l'accent rythmique, on

en a conclu que, dans le vers romantique, cette syllabe devait forcément et nécessairement conserver l'accent tonique, bien que cette syllabe ne marque plus la moitié du temps total du vers et occupe une place variable dans le second élément rythmique. La question que nous avons à éclaircir est donc celle-ci : Dans quels cas la sixième syllabe d'un vers romantique peut-elle conserver ou peut-elle ne pas recevoir l'accent tonique? Nous avons à déterminer les places différentes que peut occuper l'accent tonique dans le second élément d'un vers romantique, et dans quels cas il y a coïncidence entre les positions préférées de l'accent tonique et le rang variable occupé par la sixième syllabe du vers. Nous appellerons en même temps l'attention sur la septième syllabe, qui, dans le vers classique, ne doit jamais être une muette et qui, dans le vers romantique, n'est soumise à aucune obligation particulière.

Nous allons conséquemment prendre une à une, sinon toutes les formules romantiques, au moins les principales, et appuyer d'exemples les observations relatives au déplacement de l'accent tonique. Voici d'ailleurs comment je procéderai. Ne pouvant fournir, comme exemples, que des vers romantiques à forme pseudo-classique, je serai obligé de faire subir des corrections à ces vers, pris dans Victor Hugo, afin de changer la disposition des toniques. Le lecteur devra se prêter avec indulgence à cette dislocation nécessaire. Dans chaque tableau, nous distinguerons par un caractère plus fort la syllabe du deuxième élément rythmique qui

sera la sixième du vers. C'est celle sur laquelle il s'agit de décider quand on peut placer ou ne pas placer l'accent tonique.

Formule 4—4—4. — Dans les vers de cette forme, la sixième syllabe se trouve être la seconde du deuxième élément rythmique.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
1 2 3	4 . .	1 **2** 3	4 . .	1 2 3	4 . .

Elle pourra donc être une tonique forte, ce qu'en fait elle est toujours. La seconde syllabe d'un élément rythmique qui en compte quatre est une des places préférées de l'accent tonique. Aussi beaucoup de vers de cette forme ont-ils un rythme très peu varié par suite de la position identique occupée par l'accent tonique dans les trois éléments du vers. En voici un exemple :

Le preux se cour—be au seuil du puits, — son œil s'y plonge.

La monotonie est souvent plus fortement accusée, comme dans les vers suivants :

Tantôt des bois, — tantôt des mers, — tantôt des nues.
Il fut héros, — il fut géant, — il fut génie.

Mais nous savons que dans ces éléments rythmiques

l'accent tonique peut avantageusement frapper la première syllabe, placée sur la partie forte de la thésis. Nous en conclurons que l'accent tonique pourra régulièrement se reculer sur la cinquième syllabe du vers, auquel cas la sixième sera une syllabe atone ou même muette. Voici plusieurs exemples. Chaque vers, ayant l'accent tonique sur la sixième syllabe, est suivi du même vers modifié, dans lequel la cinquième syllabe est devenue la tonique.

Ces assiégés — riraient de vous — du haut des tours.
Du haut des tours — ces assiégés — riraient de vous.

Hors un peu d'her—be autour du puits, -- tout est aride.
Tout est ari—de hors un peu d'her—be autour du puits.

Tous d'un côté ; — de l'autre, un seul ; — tragique duel.
Tragique duel ; — tous d'un côté ; — de l'autre, un seul.

Sachez ceci, — tyrans de l'hom—me et de l'Erèbe.
Tyrans de l'homme — et de l'Erè—be, ouvrez les yeux.

Les dieux dressés — voyaient grandir — l'être effrayant.
Les dieux voyaient — l'être effrayant — venir vers eux.

Si l'accent tonique, dont la première et la seconde syllabe sont les places préférées, se portait sur la sep-

tième syllabe, il ne pourrait être que faible. En voici un exemple dans le vers suivant modifié :

N'espérez rien ; — je suis l'abî—me, ô misérables.
Ô malheureux, — n'espérez rien, — je suis l'abîme.

Quelquefois enfin il sera possible d'éteindre les accents toniques du second élément rythmique :

Apparaissait — dans l'ombre horri—ble, toute rouge.
Et toute rou—ge apparaissait — dans l'ombre horrible.

Toutefois, cet exemple est trompeur, parce que, dans le mot *apparaissait*, la labiale explosive produit, en frappant la voyelle, un effet qui n'est pas sans analogie avec celui de l'accent tonique.

Formule 3—5—4. — Dans les vers de cette forme, la sixième syllabe du vers se trouve la troisième du second élément rythmique, place excellente pour l'accent tonique.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. 1 2	3 . 1	2 **3** 4	5 . .	1 2 3	4 . .

La forme pseudo-classique des vers romantiques de ce rythme sera donc irréprochable. Mais les poètes pour-

ront modifier cette forme en portant l'accent tonique sur la cinquième syllabe qui occupe la partie forte de la thésis. Voici plusieurs vers que nous avons ramenés à ce rythme particulier :

Les Ara—bes faisaient la nuit — sur la patrie.
Les Ara—bes firent la nuit — sur la patrie.

Ils se bat—tent, combat terri—ble, corps à corps.
Ils se bat—tent, lutte terri—ble, corps à corps.

A pris for—me et s'en est allé — dans le bois sombre.
A pris for—me et s'est dérobé — dans le bois sombre.

Oh ! c'est tris—te, et je hais la mort. — Pourquoi prend-elle.
Oh ! c'est tris—te ! ô mort, je te hais ; — pourquoi prends-tu.

Et voilà — qu'au penchant des mers, — sur les collines.
Et voilà — qu'au bord de la mer, — sur les collines.

Sur un trô—ne est assis Ratbert, — content et pâle.
Sur un trô—ne Charle est assis, — content et pâle.

Un crapaud — regardait le ciel, — bête éblouie.
Un crapaud — regarde le ciel, — bête éblouie.

Formule 3—4—5. — Les vers de cette forme sont peu fréquents, et ils sont très difficiles à bien faire. La sixième syllabe, qui est la troisième de la thésis, ne peut régulièrement prendre qu'un accent tonique faible.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. 1 2	3 . .	1 2 **3**	4 . 1	2 3 4	5 . .

Victor Hugo, qui a l'oreille musicale, a tourné la difficulté que présente ce rythme, en rendant également possible l'apparition d'un accent tonique sur la première ou sur la seconde syllabe de la thésis, c'est-à-dire sur la quatrième ou sur la cinquième syllabe du vers. Voici des vers de cette forme accentués, en leur laissant leur apparence pseudo-classique :

La tempê—te est la sœur fau—ve de la bataille.

Car partout — où l'oiseau vo—le, la chèvre y grimpe.

Ses archers—d'autant plus lâ—ches qu'ils sont plus braves.

Ces vers favorisent le report normal de l'accent tonique aux deux places où il peut être fort :

La tempê—te est la sœur fau—ve de la bataille.

Car partout — où l'oiseau vo—le, la chèvre y grimpe.

Ses archers — d'autant plus lâ—ches qu'ils sont plus braves.

Une autre difficulté de ce rythme est l'accent du troisième élément rythmique. De même que pour l'accent du second élément, les poètes pourront placer l'accent tonique du troisième sur la partie forte de la thésis. Voici les vers précédents ainsi modifiés :

La tempê—te est une sœur — des longues batailles.

Car partout — où l'oiseau vo—le, chèvres y grimpent.

Car partout — où vont les ai—gles, chèvres y grimpent.

Formule 4—3—5. — Ce rythme est peu commun. La sixième syllabe, par suite de la place qu'elle occupe, ne peut recevoir qu'un accent tonique faible.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
1 2 3	4 . .	. 1 **2**	3 . 1	2 3 4	5 . .

Tel est le rythme du vers suivant, à l'audition duquel le lecteur sentira la différence d'intensité qui existe entre l'accent tonique faible et l'accent tonique fort :

L'être est d'abord — moitié bru—te et moitié forêt.

La cinquième syllabe du vers pourra régulièrement prendre l'accent tonique fort. Voici deux exemples :

Prends le rayon, — saisis l'au—ne, usurpe le feu.

Prends le rayon, — prends l'auro—re, usurpe le feu.

L'éclair d'en haut, — parfois ten—dre et parfois farouche.

L'éclair d'en haut, — pâle et ten—dre, et parfois farouche.

Formule 5—4—3. — Dans les vers de ce rythme, la sixième syllabe se trouve occuper la partie forte de la thésis.

Arsis précéd.	1er élément.		2e élément.		3e élément.	
	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 3 4	5 . .	1 2 3	4 . .	. 1 2	3 . .

La sixième syllabe prendra donc naturellement l'accent tonique fort, comme cela a lieu dans ce vers :

Il est grand et blond ; — l'autre est petit, — pâle et brun.

La septième pourrait aussi, mais moins bien, recevoir l'accent. Le même vers ainsi modifié deviendra :

Il est grand et blond ; — et l'autre est court, — pâle et brun.

Les vers de cette forme sont rares, et nous avons dû prendre pour exemple un vers à double rythme, pouvant également se scander selon le mode romantique ou selon la formule classique 5—1—3—3.

Formule 5—3—4. — Dans les vers de ce rythme, la sixième syllabe tombe au milieu de la thésis.

Arsis précéd.	1er élément.		2e élément.		3e élément.	
	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 3 4	5 . .	. 1 2	3 . .	1 2 3	4 . .

Cette syllabe sera donc la seule place convenable pour l'accent tonique fort. Un exemple suffira :

Le sol l'alourdit, — l'air l'enfiè—vre, l'eau l'isole.

Formule 4—5—3. — Même observation que pour la formule 5—4—3. La sixième syllabe sera donc la place naturelle de l'accent tonique.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
1 2 3	4 . 1	2 3 4	5 . .	. 1 2	3 . .

On entendait — aller et venir — dans l'enfer.
Et tout est fi—xe, et pas un coursier — ne se cabre.
On ne sait pas — à quel dénoûment — on assiste.

Ce rythme est assez fréquent. Les vers de cette forme pourraient recevoir l'accent sur la septième syllabe.

Formule 2—5—5. — Régulièrement, la sixième syllabe ne peut prendre que l'accent tonique faible.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 . 1	2 3 4	5 . 1	2 3 4	5 . .

Mais, en fait, par un artifice des poètes qui ont l'oreille musicale, l'accent tonique fort se place sur la quatrième syllabe, et l'accent tonique faible de la sixième s'éteint. Voici deux exemples de cette forme rare :

La cou—pe étant toujours i—vre est à peu près folle.

Son rê—ve avec un bruit d'ai—les, vague et farouche.

Dans ces deux vers, on remarquera la différence de rythme que présente le troisième élément; dans le second vers, l'accent tonique est mieux placé. Pour satisfaire notre oreille, en lisant le premier, nous éprouvons le besoin de frapper fortement le *t* sur l'*à* qui le suit.

Formule 5—5—2. — Je n'ai pas rencontré d'exemples irrécusables de vers de cette forme.

Arsis précéd.	1er élément.		2e élément.		3e élément.	
	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 3 4	5 . 1	2 3 4	5 . .	. . 1	2 . .

Mais on voit que ces vers devraient avoir l'accent tonique sur la septième syllabe. Nous pouvons cependant en fournir un exemple formé très facilement au moyen d'un des vers précédents ainsi modifié :

Avec un bruit d'ai—les vague et farou—che il passe.

Le vers suivant de Victor Hugo se prête sans la moindre difficulté à cette forme rythmique très rare :

L'apparition — prit un brin de pail—le et dit.

Au lieu d'un seul accent tonique fort sur la septième syllabe, ce vers, d'une forme pseudo-classique, prend deux accents toniques, l'un sur la sixième et l'autre sur la huitième. Toutefois, en lisant ce vers, le lecteur remarquera que l'organe vocal a une certaine tendance à tonifier la septième syllabe, à l'exclusion de la sixième et de la huitième, et à faire sonner la dentale forte.

Formule 5—2—5. — Le hasard de la lecture ne m'a pas fourni d'exemples certains de vers de cette forme, non moins rare que la précédente.

Arsis précéd.	1er élément.		2e élément.		3e élément.	
	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 3 4	5 . .	. . 1	2 . 1	2 3 4	5 . .

Le second élément ne pourrait supporter que l'accent rythmique placé sur la septième syllabe. On peut es-

sayer d'en fournir un exemple, en modifiant un des vers cités ci-dessus, pour l'adapter à ce rythme :

Tu n'es qu'une fol—le, ô cou—pe, étant toujours ivre.

Le vers suivant de Victor Hugo s'adapte parfaitement à cette forme, à l'exclusion même de toute autre :

Et sans vous traiter, — vous, prin—ces, et vos compagnes.

Formule 2—6—4. On trouve quelques vers de cette forme; et nous avons pu en fournir plusieurs exemples.

1er élément.		2e élément.		3e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. . 1	2 1 2	3 4 5	6 . .	1 2 3	4 . .

Nous ne parlerons pas encore ici de la difficulté rythmique qui provient de ce que le second élément vient faire obstacle à l'allongement de l'accent rythmique placé dans l'arsis. Ces vers peuvent prendre l'accent tonique sur la sixième syllabe du vers :

Joutant — avec le vieux Silè—ne, s'essoufflant.

Toutefois, on pourrait le placer avantageusement sur la cinquième, comme dans ce même vers modifié :

Joutant — sous les yeux de Silè—ne, s'essoufflant.

Il me semble inutile de pousser plus loin l'analyse des rythmes romantiques. Ceux qu'il nous resterait à examiner sont peu ou point employés, sauf la formule 3—6—3 qui n'offre aucune difficulté. D'ailleurs, la méthode de démonstration étant donnée, il suffirait de l'appliquer à quelque forme de vers que ce fût.

Par les développements qui précèdent, la question particulière que nous avions en vue me paraît suffisamment éclaircie. Dans un vers de forme romantique la sixième syllabe ne doit porter un accent tonique fort que lorsque la position qu'elle occupe dans la thésis le permet. Après une étude attentive des rythmes, les poètes sauront quand un vers romantique peut revêtir la forme pseudo-classique, ou quand il faut résolument s'en affranchir et placer l'accent tonique, non plus sur la sixième syllabe, mais sur la quatrième, la cinquième ou la septième.

A un point de vue général, nous dirons qu'après le choix des accents rythmiques, la disposition des accents toniques doit être l'objet constant des préoccupations d'un poète. Les vers où les accents rythmiques sont mal choisis et les accents toniques mal disposés produisent une suite de heurts désagréables et de contretemps, qui sont destructifs du charme musical que l'oreille recherche dans la poésie.

Dans le cas où un élément rythmique manquerait d'un accent tonique nécessaire, le poète devra avoir le soin d'introduire à la place qu'il aurait dû occuper une syllabe longue dont la quantité lui semblera certaine. Il est évident que la quantité joue dans la poésie fran-

çaise un rôle considérable, et qu'elle pourrait être l'objet d'une étude spéciale. Je me bornerai cependant à signaler l'emploi très heureux que doivent faire les poètes de syllabes longues, lorsqu'un élément rythmique manque d'accent tonique. Voici une petite suite d'exemples dans lesquels le lecteur remarquera l'apparition d'une syllabe longue, à défaut d'accent tonique, à la partie forte ou au milieu de la thésis.

Brûlé — de plus de feux — que je n'en allumai.
Belle rei—ne et pourquoi — vous offenseriez-vous ?
Ne vous souvient-il plus, — seigneur, — quel fut Hector ?
Me refuserez-vous — un regard — moins sévère ?
Je n'en mourrai pas moins, — j'en mourrai — plus coupable.
Mais à qui — prétend-on — que je le sacrifie ?
Tout — le soulagement — où ma douleur — aspire.
Environné — d'enfants, — soutiens — de ma puissance.
Prit — insensiblement — dans les yeux de sa nièce.
Et tandis — que Burrhus — allait — secrètement. R.

Charlema—gne, empereur — à la bar—be fleurie.
Et — des mâchicoulis — de for—me sarrasine.
Dans l'om—bre, d'une voix len—te psalmodiée.
Un étourdissement — de sè—ve et de croissance.
Pourquoi ce choix? — Pourquoi — cet attendrissement ?
Un éblouissement — remplissait — son tombeau.
L'évanouissement — du vent — mystérieux.
Le refroidissement — lugu—bre du tombeau.

Les superstitions — étaient — d'âpres enceintes.
Semblait — le bâillement noir — de l'éternité. V. H.

Le lecteur tirera donc cette conclusion que, dans les mots longs, c'est la quantité qui joue le rôle de la tonicité absente. Dans ces mots, à l'accent tonique final, et presque toujours rythmique, il faut ajouter l'allongement d'une syllabe qui est ordinairement la troisième ou la quatrième avant la dernière. Or, comme pour notre oreille française il y a une certaine connexité entre l'intensité et la quantité, beaucoup de personnes font sentir cette syllabe longue en la tonifiant. C'est un vice de prononciation dont devront chercher à s'affranchir tous ceux qui sont appelés à lire à haute voix. C'est, du reste, ce qui a donné lieu à l'erreur où sont tombés quelques auteurs en signalant dans les mots longs l'apparition d'un second accent tonique.

Mais le langage humain est inépuisable en ressources. Souvent, à défaut d'accents toniques, et quand la quantité est ou incertaine ou distribuée de façon à ne pouvoir remplacer l'intensité, les poètes, obéissant à une mystérieuse intuition, créent une sorte d'accentuation en faisant attaquer la syllabe occupant la partie forte de la thésis par une consonne forte, explosive ou sifflante. Voici quelques exemples, dans lesquels nous distinguerons, au moyen de grandes capitales, les consonnes destinées à frapper les syllabes placées à la partie forte de la thésis :

Ce fils — QUe de sa flam—me il me laissa — pour gage.
Aux pieds — De votre roi — PRosternez-vous, — mon fils.

Et lui-mê—me à la mort — il s'est — PRécipité.
Dieu ! — quels Ruisseaux de sang — cou—lenT autour de moi.
Prin—ces Dénaturés, — vous voilà — satisfaits.
Loin — de S'épouvanter — à l'aspect — de sa gloire.
Oui, — c'esT Agamennon, — c'est ton roi — qui t'éveille.
Des secrets — de Titus — est — le Dépositaire.
Depuis quand — croyez-vous — QUe ma grandeur — me touche?
Mais — de vos alliés — ne vous Séparez pas. R.

L'impoSSibilité — de plier — les genoux.
L'â—ne S'arrêta court — et lui dit : — Je le vois.
Ils se bat—tent, Combat terri—ble, corps à corps.
Jusqu'aux pieds — des chevaux — les Caparaçons — pendent.
A la ta—ble où jamais — on ne Se rassasie.
Dans — le Ruissellement — formida—ble des ponts.
Ne se Rétractent point — parce qu'un gouf—fre aboie.
Gai—e et QUestionnant — l'aïeul — sur les tombeaux.
La resPiration — de Booz — qui dormait.
Alors — dans le Silence horri—ble, un rayon blanc. V. H.

Ces différents procédés se présentent fort souvent simultanément. C'est à leur emploi judicieux qu'est dû le puissant relief que nous admirons dans les vers des grands poètes. On pourrait les comparer à la touche large et ferme des grands peintres, qui accuse les traits distinctifs de chaque forme. Mais nous ne pouvons poursuivre plus loin cette étude. Ce que nous venons de dire, au sujet du rôle des consonnes, nous conduit jusqu'au seuil du chapitre où nous traiterons de l'allitération. Quant à la quantité, comme dans la langue française elle est précisément très incertaine, son emploi échappe à des règles fixes et dépend de l'oreille des

poètes. Toutefois, on jugera que, par l'accent rythmique, qui détermine l'allongement certain de la syllabe placée dans l'arsis, par les accents toniques, qui différencient en intensité et en quelque sorte en durée les syllabes de la thésis, et par une heureuse disposition des syllabes longues ou brèves, les vers français arrivent à produire sur l'oreille les mêmes effets que les vers grecs et latins. Les procédés employés peuvent paraître différents, plus qu'ils ne le sont en réalité; mais les sensations acoustiques qui en résultent sont absolument identiques. La versification française poursuit donc et atteint le même but que la versification grecque.

CHAPITRE IX

NOTATION MUSICALE DES RYTHMES

Ce chapitre est la conséquence naturelle de ceux qui le précèdent. Bien que tout vers ne soit pas musical en ce sens que l'idée qu'il exprime peut ne pas être corrélative d'un sentiment, et par suite transmissible au moyen des sons, on doit affirmer qu'un vers quelconque n'est autre chose qu'une phrase musicale, et que son rythme, noté musicalement, est le point de départ obligé du musicien. Celui-ci, sans parler ici du mode et de la hauteur des sons, peut augmenter ou diminuer le temps des vers, et par suite le temps des éléments rythmiques et la durée des syllabes; il peut, au moyen de riches variations, développer le thème qui lui est fourni par le poète; mais, sous la plus compliquée et la plus nombreuse instrumentation, on doit toujours retrouver le rythme du vers inaltéré. L'inspiration musicale doit jaillir du vers, comme l'âme et la vie du germe qui les contient.

Je n'ai pas à m'occuper ici du développement musical. Je serais, d'ailleurs, absolument incompétent pour

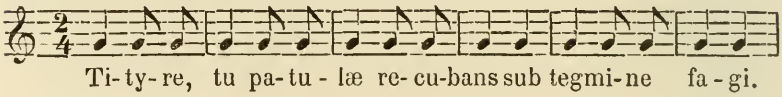
traiter, même incidemment, un pareil sujet; mais ce que je veux faire bien comprendre, c'est que composer un vers, c'est construire une phrase musicale, que les procédés du musicien et du poète sont les mêmes, bien que le second ne les emploie que par intuition, et que pour tous deux la délicatesse de l'oreille est une condition absolue.

Nous allons donc examiner une à une toutes les formules du vers français et en faire sentir le rythme au moyen des notations musicales. Mais il faut que nous reprenions la question d'un peu plus haut et que nous déterminions la durée et la mesure de cette phrase musicale que nous appelons un vers.

L'hexamètre grec ou latin se composait de vingt-quatre unités de temps, égales chacune à une brève, que nous représenterons par une croche. Les six pieds valaient chacun quatre unités de temps ou quatre croches et représentaient, par conséquent, six mesures à deux-quatre. Le premier vers de la première églogue de Virgile se scande ainsi :

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — —
Tityre, | tu patu | læ recu | bans sub | tegmine | fagi.

Il se note donc musicalement, en ne tenant pas compte, bien entendu, de la hauteur des sons :



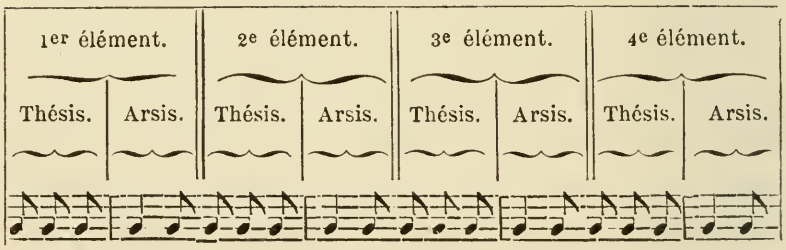
Le vers français de douze syllabes n'a que quatre accents rythmiques, qui déterminent les quatre arsis ou

temps forts et, par conséquent, les équidistances musicales du vers. Il doit remplir ainsi quatre mesures. Chaque mesure, étant le quart de la durée totale du vers, c'est-à-dire de vingt-quatre croches, contiendra six croches; et tandis que l'hexamètre grec et l'hexamètre latin se battaient à deux-quatre, le vers français se battra à six-huit. On peut arriver à la même conclusion par un autre raisonnement. Les syllabes frappées de l'accent rythmique sont longues par leur position dans l'arsis; donc théoriquement leur valeur minima sera de deux unités de temps ou une noire; et comme en même temps un élément rythmique peut compter jusqu'à cinq syllabes, dont la première, valant une unité de temps ou une croche, se reporte sur l'arsis précédente, dont la dernière va occuper le temps fort de la mesure suivante, et dont les trois autres sont équivalentes à trois unités de temps ou à trois croches, nous dirons que chaque mesure doit être mathématiquement capable de six unités de temps ou de six croches.

Les musiciens, dans leur interprétation musicale, ne sont nullement enchaînés par cette mesure à six-huit. Mais, pour nous, cette mesure à six-huit nous représente très bien le mouvement de la récitation dans sa rapidité moyenne. Elle nous suffit pour notre démonstration, d'autant qu'elle ressort naturellement du vers, et dès lors, comme nous le verrons plus loin, s'applique fort heureusement à tous les mètres français et explique même leur formation.

Ainsi, un vers français peut se représenter en durée au moyen de vingt-quatre croches, divisées en quatre

mesures de six croches chacune. Mais nous savons que, par suite de la position invariable de l'accent tonique sur la dernière syllabe forte des mots, l'arsis et la thésis sont inversement disposées dans les mesures musicales et dans les éléments rythmiques ; par conséquent, la barre de mesure devra coïncider avec la barre idéale qui, dans les éléments rythmiques, sépare la thésis de l'arsis. La figure suivante fera comprendre très aisément cette disposition.



Ainsi qu'on peut s'en rendre compte, la première mesure de chaque vers se complétera au moyen du dernier temps fort du vers précédent, et la dernière mesure se composera avec le premier temps faible du vers suivant. Les vers français doivent être considérés comme commençant tous sur un temps faible et finissant sur un temps fort, le premier temps faible pouvant être rempli par un silence et battu à vide. On devra donc laisser ouvertes la mesure d'entrée et la mesure de sortie du vers, puisque la première n'est complète qu'avec le dernier temps fort du vers précédent, et la seconde avec le premier temps faible du vers suivant.

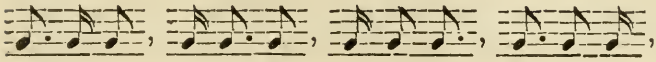
C'est au moyen de douze syllabes que nous devons remplir la durée que nous savons être égale à vingt-quatre croches. Mais les quatre syllabes accentuées étant longues par position et équivalentes à une noire pointée ou trois croches, nos douze syllabes remplissent un minimum de temps égal à vingt croches. Les quatre croches restantes, une par mesure, sont, comme nous l'avons dit, pour le cas où un élément rythmique a quatre syllabes. Nous savons, en outre, que la première syllabe d'un élément de cinq syllabes se porte sur le temps fort précédent. Le temps de l'aspiration est pris sur le quatrième temps fort, et le repos de l'hémistiche sur le second. Ainsi le vers français remplit le temps normal de la période mélodique, soit en prolongeant la syllabe rythmique de l'arsis, soit, quand la construction et le sens le permettent, en remplaçant les syllabes absentes de la thésis par des silences équivalents. C'est pour cela que l'alexandrin semble marcher à pas plus comptés que l'hexamètre des anciens; son allure a un caractère plus solennel, plus pompeux, ou quelquefois il semble plus vide quand on le coupe par des temps de silence. C'est à ce développement un peu lent qu'a voulu remédier le vers romantique en resserrant les douze syllabes dans un temps plus court. Toutefois, le vers français, tel qu'il est constitué, offre cet avantage que, puisque nous ne pouvons soumettre nos syllabes à une quantité exacte et préalablement déterminée, nous trouvons dans chaque mesure une certaine durée qui est comme le jeu nécessaire à l'émission des syllabes plus ou moins lon-

gues ou plus ou moins brèves de la thésis. C'est notre voix qui, guidée par notre oreille, se charge de donner à chacune des syllables placées dans le temps faible cette durée à peu près exacte que nous n'avons pu scientifiquement établir.

Il ressort de là qu'on ne peut noter dans la versification française que le rythme général correspondant à une formule déterminée par les nombres; car tous les vers qui dérivent de cette même formule, tout en s'adaptant à ce rythme musical général, pourront différer dans la répartition des unités de temps de chaque élément rythmique. C'est, du reste, ce que nous avons démontré dans le chapitre précédent, en faisant voir comment un changement de position des accents toniques modifie le rythme général d'un vers. Il paraîtra, en outre, évident que la quantité certaine ou approximative des syllabes vient à chaque instant changer plus ou moins le rapport des parties composantes des éléments rythmiques.

Si, par exemple, nous considérons un élément rythmique de quatre syllabes, et si nous détachons, pour ne plus nous en occuper, la dernière syllabe accentuée qui forme le temps fort de la mesure suivante, les trois syllabes restantes seront représentées dans la formule générale par trois croches; mais, selon les valeurs relatives de ces syllabes, le temps représenté par ces trois croches pourra être diversement divisé. En un mot, des éléments rythmiques d'un même nombre de syllabes peuvent différer entre eux quant à la proportion de leurs parties. Un temps égal à trois croches pourra être in-

différemment rempli par les diverses combinaisons suivantes :

 , etc., etc.

Donc, tout vers français se rattache à un rythme musical général qui dépend de la proportion de ses parties composantes, c'est-à-dire des éléments rythmiques; et il a, en outre, un rythme musical particulier (dérivé du rythme général), qui dépend de la proportion des parties composantes des éléments rythmiques, c'est-à-dire des syllabes. Le tableau que nous allons dresser ne peut donc comprendre que les rythmes généraux, correspondant aux formules numériques sous lesquelles nous avons classé les vers. Si au-dessous nous inscrivons un vers, ce sera pour la satisfaction immédiate du lecteur; mais il est bien entendu que le rythme musical particulier de ce vers restera à déterminer et pourra différer du rythme général par la proportion de ses syllabes. D'ailleurs, ce qui est le plus important à connaître tout d'abord, c'est le rythme général, car c'est de lui que dépendent le mouvement du vers et la mesure suivant laquelle ses parties principales sont ordonnées. Quant au rythme particulier, la voix, si elle est guidée par une oreille juste, le trouve et l'indique assez naturellement; mais on conçoit toute son importance dès qu'il sert de point de départ au travail du musicien.

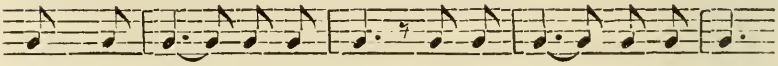
Nous commençons par les rythmes du vers classique, et nous reprenons les formules dans l'ordre où nous les avons rangées ci-dessus. Le lecteur sait que la mesure est à *six-huit;* il nous sera donc inutile de l'indiquer

devant chaque vers. Nous remplaçons par des silences et par des soupirs le premier temps faible du vers lorsque celui-ci commence sur le temps fort; quant au dernier temps fort, nous le remplissons invariablement par une noire pointée, que la rime soit masculine ou féminine. L'aspiration se prend tantôt sur le temps fort, tantôt sur le temps faible du vers suivant, selon leur composition. Nous indiquons partout le repos obligatoire de l'hémistiche. Si nous marquons des repos dans d'autres parties du vers, le lecteur sait d'avance qu'ils dépendent du sens, et que, si celui-ci ne s'y prête point, la voix prolonge la tenue de l'accent rythmique jusqu'à ce qu'elle ait rejoint la première syllabe de l'élément rythmique suivant.

Les vers cités, soit classiques, soit romantiques, sont tirés, sauf un très petit nombre, des séries d'exemples que nous avons précédemment donnés dans les chapitres V et VII.

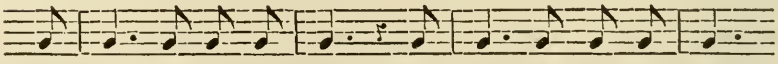
NOTATION MUSICALE DES RYTHMES GÉNÉRAUX DU VERS CLASSIQUE

N° 1. 3 — 3 — 3 — 3



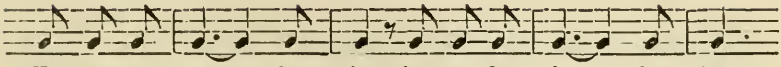
Lieux char - mants où mon cœur vous a - vait a - do - rée.

N° 2. 2 — 4 — 2 — 4



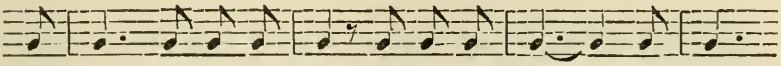
Tou - jours à ma dou - leur il met quelque inter - valle.

N° 3. 4 — 2 — 4 — 2



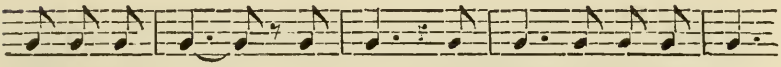
Et mon a - mour de - vint le con-fi - dent du vôtre.

N° 4. 2 — 4 — 4 — 2



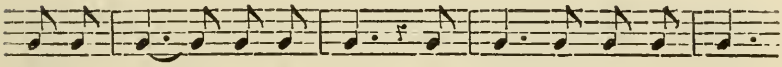
Je pars plus a-mou-reux que je ne fus ja - mais.

N° 5. 4 — 2 — 2 — 4



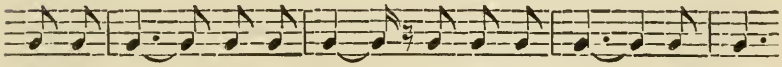
Est-ce m'ai - mer, cru - el, au - tant que je vous aime?

N° 6. 3 — 3 — 2 — 4



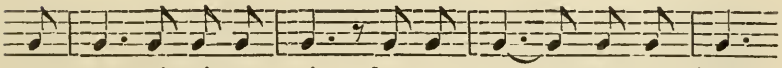
Et lui - même à la mort il s'est pré-ci-pi - té.

N° 7. 3 — 3 — 4 — 2



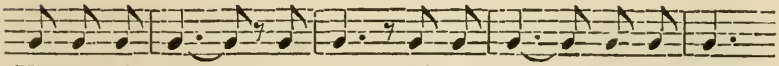
De-puis quand cro-yez - vous que ma gran - deur me touche?

N° 8. 2 — 4 — 3 — 3



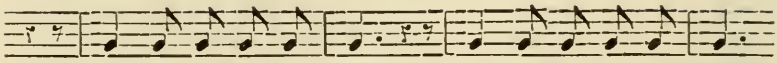
La mort m'avait ra - vi les au - teurs de mes jours.

N° 9. 4 — 2 — 3 — 3



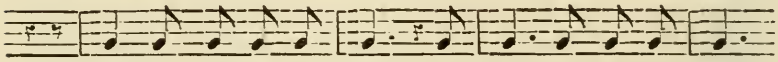
Vic-to - ri - eux ou mort, mé-ri - ter vo-tre chaîne.

N° 10. 1 — 5 — 1 — 5



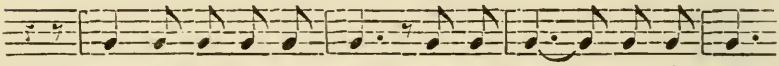
Pleu-re, Jé-ru-sa-lem! Pleu-re, ci-té per-fide.

N° 11. 1 — 5 — 2 — 4



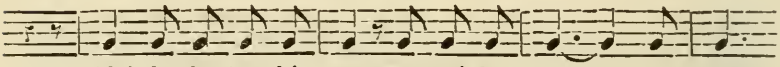
Rome en no-tre fa-veur fa-ci-le à s'a-pai-ser.

N° 12. 1 — 5 — 3 — 3



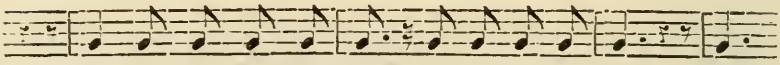
Oui, c'est A-gamem-non, c'est ton roi qui t'é-veille.

N° 13. 1 — 5 — 4 — 2



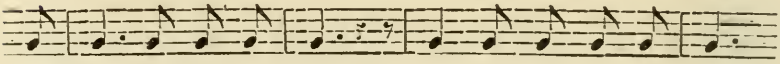
Ah! de la tra-hi-son me voi-là donc ins-truite.

N° 14. 1 — 5 — 5 — 1



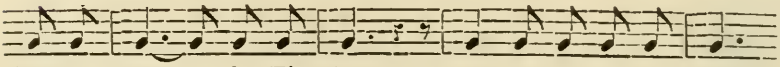
Rei-ne, Dieu m'est té-moin... Laisse là ton Dieu, traître.

N° 15. 2 — 4 — 1 — 5



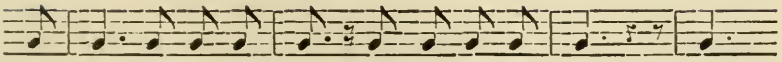
Vos jours toujours se-reins cou-lent dans les plai-sirs.

N° 16. 3 — 3 — 1 — 5



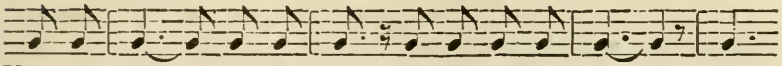
Des se-crets de Ti-tus est le dé-po-si-taire.

N° 17. 2 — 4 — 5 — 1



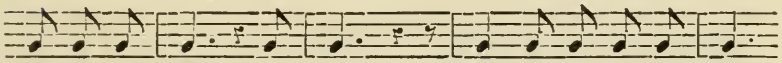
Il faut que je vous tue.—Eh! bien, es-sa - yez. — Comte...

N° 18. 3 — 3 — 5 — 1



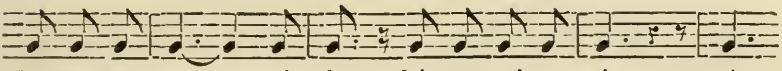
Vous a - vez mal a - gi, vous a-vez mal fait, sire.

N° 19. 4 — 2 — 1 — 5



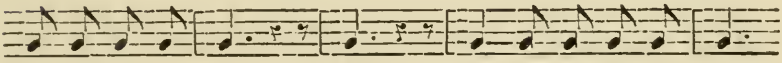
La rei-ne vient, a - dieu. Fais tout ce que j'ai dit.

N° 20. 4 — 2 — 5 — 1



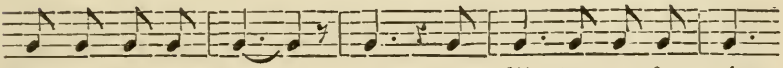
Je vous au - rais cri - é : fai-tes-moi mou-rir, grâce.

N° 21. 5 — 1 — 1 — 5



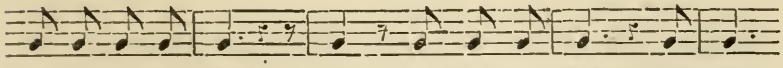
Ne me par-lez pas. — Mais... — Plus de so- ci - é - té.

N° 22. 5 — 1 — 2 — 4



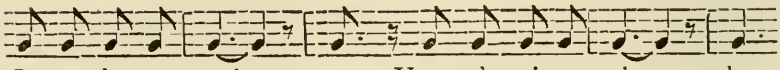
Vous ne craignez rien tant que d'è - tre re- fu - sée.

N° 23. 5 — 1 — 4 — 2



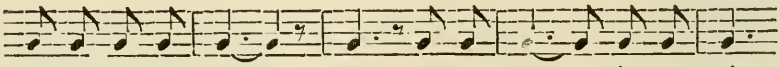
Com-me vo-tre fils? — Oui. Vous vous tai - sez?— Quel père...

N° 24. 5 — 1 — 5 — 1



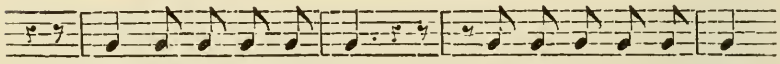
Je vous ha - ï - rais trop.—Vous m'en ai-me - riez plus.

N° 25. 5 — 1 — 3 — 3



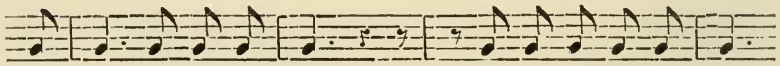
Le sang de vos rois crie et n'est point é - con - té.

N° 26. 1 — 5 — 0 — 6



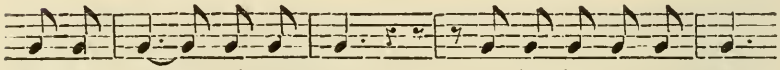
Las de vo-tre gran-deur et de la ser - vi - tude.

N° 27. 2 — 4 — 0 — 6



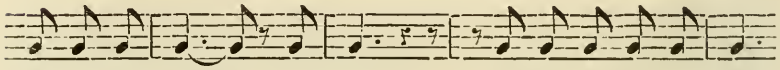
Brû - lé de plus de feux que je n'en al - lu - mai.

N° 28. 3 — 3 — 0 — 6



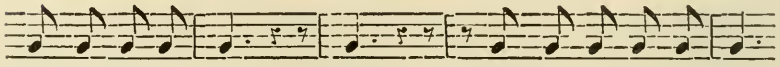
Mais à qui pré-tend - on que je le sa- cri - fie?

N° 29. 4 — 2 — 0 — 6



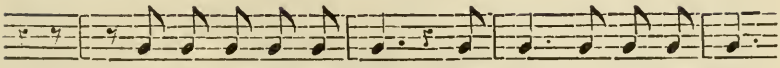
Ré- ser-viez - vous ce prix à ma fi - dé - li - té?

N° 30. 5 — 1 — 0 — 6



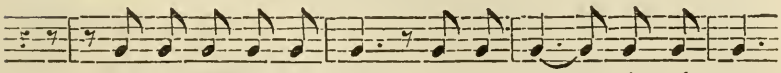
Vous perdez le sens. — Point. — Vous vous dé - cla-re - rez.

N° 31. 0 — 6 — 2 — 4



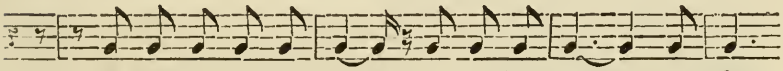
Je ne me soutiens plus, ma for - ce m'a-ban-donne.

N° 32. 0 — 6 — 3 — 3



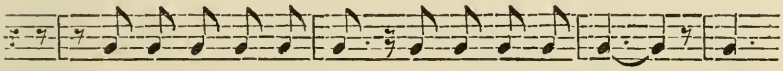
Me re - fu - se - rez - vous un re - gard moins sé - vère?

N° 33. 0 — 6 — 4 — 2



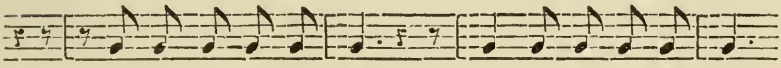
Et vous a - vez mon- tré, par une heu- reuse au - dace.

N° 34. 0 — 6 — 5 — 1



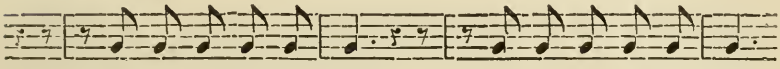
Je la ti - re du sien : tu l'aimes aus - si, toi.

N° 35. 0 — 6 — 1 — 5



Je m'en re-tour-ne - rai seu-le et dé-ses- pé - rée.

N° 36. 0 — 6 — 0 — 6



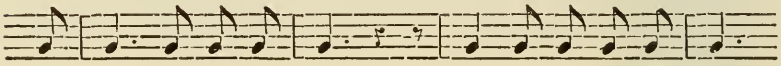
Si je la ha - ïs - sais, je ne la fui-rais pas.

Quelques formules auraient eu besoin d'être appuyées de meilleurs exemples. Ce sont naturellement les plus rares. Il faut d'ailleurs tenir compte des accidents rythmiques et des modifications que la récitation pourrait introduire dans la notation de plusieurs de ces vers.

Le sujet que je traite est assurément très complexe. Tel quel, ce tableau suffira au lecteur pour se rendre compte de diverses particularités, et surtout de l'instabilité de quelques rythmes. C'est ainsi que les formules 0—6 et 5—1 tendent à se résoudre en la formule 1—5. Par exemple, le vers :

Brûlé — de plus de feux — que je n'en allumai,

pourrait fournir un rythme légèrement différent de celui qui figure sous le n° 27 :



Ce qu'il faut consulter pour ces reports d'accents, c'est le degré d'énergie dont la voix doit appuyer la pensée. Nombreux sont les cas où ce serait une faute de faire naître un accent qui serait en contradiction avec le sentiment du vers. Nous citerons, entre autres, ce beau vers de *Phèdre*, qui figure sous le n° 31 :

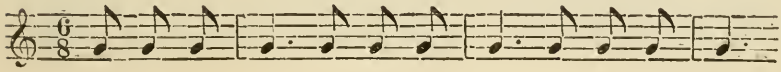
Je ne me soutiens plus, — ma for—ce m'abandonne.

Le rythme fait merveilleusement ressortir l'épuisement de Phèdre. Le sentiment qui règne dans ce vers serait absolument perdu si la voix reportait le mot *je* sur la partie la plus forte du premier temps de la mesure,

Il est clair, d'ailleurs, qu'il peut se présenter nombre de cas difficiles ou délicats, susceptibles d'une double interprétation. Je laisse au lecteur le plaisir de les examiner en y appliquant son propre goût et son sentiment

personnel. J'appellerai, toutefois, son attention sur le repos de l'hémistiche. Je l'ai marqué partout, puisque théoriquement il est obligatoire ; mais on se rendra aisément compte que dans certains vers, quand, par exemple, le troisième élément rythmique est de cinq syllabes, la voix pourra à peine le faire sentir et préférera ajouter sa durée à celle de l'accent rythmique. Enfin, selon le rythme et le sens du vers, le récitateur trouvera parfois plus de facilité à respirer en dehors du lieu théorique de l'aspiration. Ce sont d'ailleurs là des points de détail qui intéressent plus un cours de déclamation qu'un traité de versification. Il nous suffit ici de les indiquer sommairement.

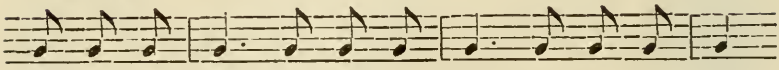
Nous arrivons aux vers romantiques. Nous avons vu que ces vers resserrent les douze syllabes, qui dans les vers classiques remplissent vingt-quatre unités de temps, et qui dès lors ne peuvent plus occuper le même espace de temps. Aussi les vers romantiques ont-ils supprimé l'accent rythmique de l'hémistiche et le repos qui le suit, et de la sorte réduit au nombre de trois les accents rythmiques du vers. Comme ce sont ceux-ci qui déterminent les temps forts, on voit que le vers romantique ne dure que l'espace de trois mesures et se présentera sous la forme générale :



Nous allons, comme précédemment, appliquer la notation musicale aux rythmes généraux du vers romantique. La mesure est toujours à six-huit.

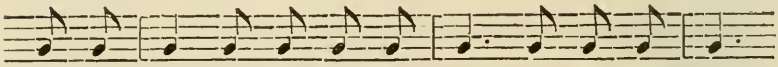
NOTATION MUSICALE DES RYTHMES GÉNÉRAUX DU VERS ROMANTIQUE

N° 1. 4 — 4 — 4



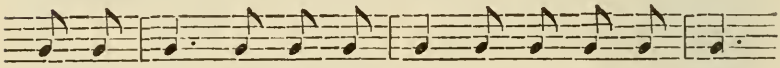
On s'a - do - rait d'un bout à l'au - tre de la vie.

N° 2. 3 — 5 — 4



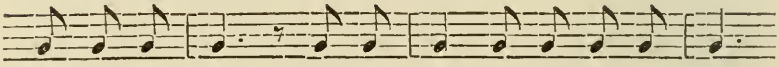
Un cra - paud re - gar-dait le ciel, bê - te é- blou - ie.

N° 3. 3 — 4 — 5



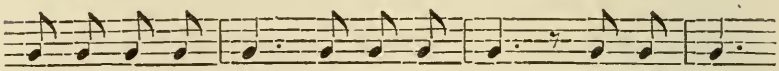
Près des meu - les qu'on eût pri - ses pour des dé - combres.

N° 4. 4 — 3 — 5



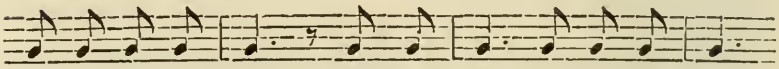
Prends le ray - on, sai - sis l'au-be, u-sur-pe le feu.

N° 5. 5 — 4 — 3



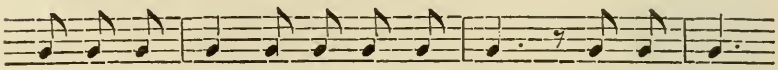
Il est grand et blond, l'autre est pe - tit, pâ-le et brun.

N° 6. 5 — 3 — 4



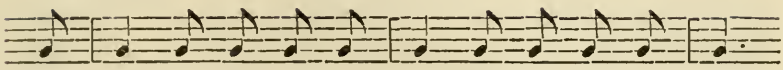
Il vit l'in - fi - ni porche hor - ri - ble et re - cu - lant.

N° 7. 4 — 5 — 3



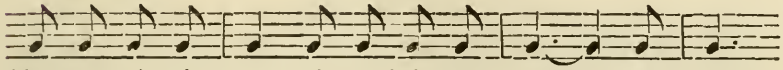
Et tout est fi - xe et pas un cour - sier ne se cabre.

N° 8. 2 — 5 — 5



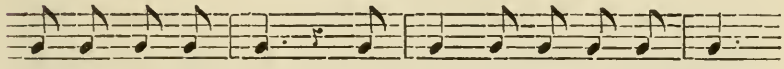
La cou-pe é-tant tou-jours i-vre est à peu près folle.

N° 9. 5 — 5 — 2



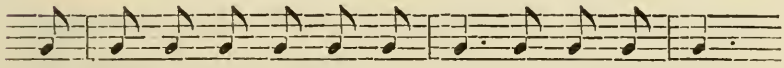
L'ap-pa-ri-ti-on prit un brin de paille et dit.

N° 10. 5 — 2 — 5



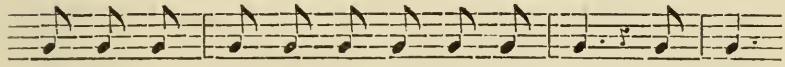
Et sans vous trai-ter, vous, prin-ces et vos com-pagnes.

N° 11. 2 — 6 — 4



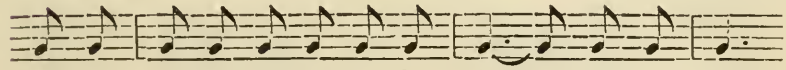
Jou-tant a-vec le vieux Si-lè-ne, s'es-souf-flant.

N° 12. 4 — 6 — 2



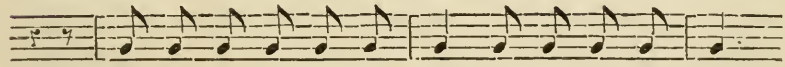
La mé-lo-die en-cor quel-ques ins-tants se traîne.

N° 13. 3 — 6 — 3

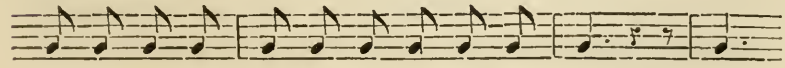


Il le-vait au-des-sus de la mer son ci-mier.

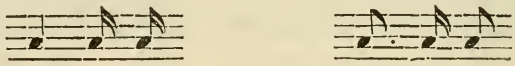
N° 14. 1 — 6 — 5



N° 15. 5 — 6 — 1

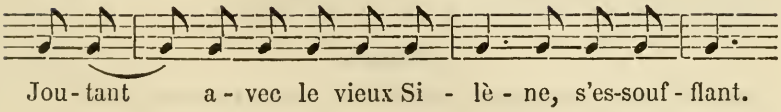


Ce tableau a dû rendre sensible pour le lecteur le raccourcissement du vers romantique. Il ne dure que dix-huit unités de temps. Il serre et presse ses syllabes dans un temps qui est d'un quart plus court que celui du vers classique. Le vers romantique, d'ailleurs, ne présente aucune difficulté rythmique, si on considère les dix premières formules, qui sont les plus fréquentes. Il n'en est pas de même pour les cinq dernières. Le nombre des syllabes du deuxième élément s'oppose à l'allongement de la syllabe placée dans l'arsis. Cette syllabe ne se distinguera donc plus que par l'intensité, sans pouvoir prétendre à la quantité qu'elle tient de sa position. Quelquefois la composition du vers suffit à remédier à cet affaiblissement rythmique, lorsqu'une au moins des deux premières syllabes du second élément qui se placent dans l'arsis est incontestablement brève. Dans ce cas, les trois syllabes de l'arsis, qui, dans la notation générale, sont théoriquement et invariablement représentées par trois croches, se partagent différemment le même temps et, par exemple, affectent une des deux formes suivantes :

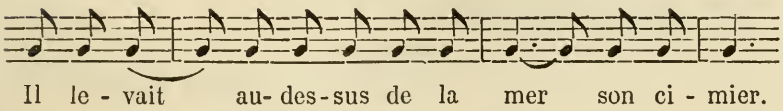


Mais la voix emploie souvent un procédé plus savant, qui double la durée du premier accent rythmique. Elle porte la première syllabe accentuée sur le temps faible et, par une syncope, la prolonge sur le temps fort. Voici, par exemple, la modification que l'emploi de ce procédé musical apporte au rythme des vers nos 11 et 13 :

N° 11. 2 — 6 — 4



N° 13. 3 — 6 — 3



L'emploi de ce procédé, emprunté à l'art de la musique, dépendra des syllabes composant le second élément rythmique; si les deux premières sont certainement brèves, et si la récitation peut les réduire à deux doubles croches, la syncope deviendra inutile puisqu'on pourra donner à la syllabe rythmique la valeur d'une noire.

Nous terminerons par une remarque qui intéresse la facture du vers. Tout élément de cinq syllabes réduit théoriquement l'accent rythmique qui le précède à la valeur d'une noire, et à une valeur moindre encore quand cet accent est celui de l'hémistiche et que sa durée est diminuée par celle du repos. Sans doute le récitateur ne fait pas sentir le repos; mais il faut que le poète ait soin de ne pas mettre en présence, dans la syllabe rythmique et dans celle qui commence l'élément suivant, deux sons lourds et obstinément longs. Toutefois, il est un cas où le poète est libre, malgré l'élément rythmique de cinq syllabes suivant, de placer l'accent sur un son très long, qui résonne et se prolonge; c'est lorsqu'il y a brusque interruption du

discours avec changement d'interlocuteur. En voici un exemple dans le dernier acte d'*Athalie :*

ATHALIE.

Lâche Abner, dans quel piège as-tu conduit mes pas?

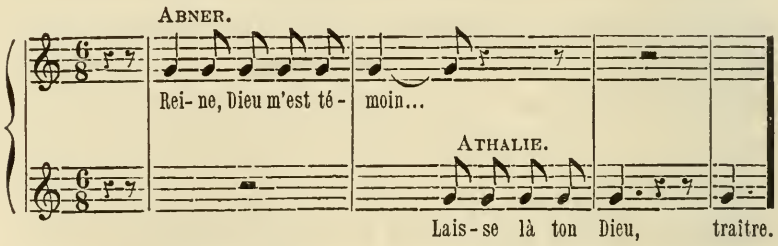
ABNER.

Reine, Dieu m'est témoin...

ATHALIE.

Laisse là ton Dieu, traître.

Si le lecteur se reporte ci-dessus à la notation musicale de ce dernier vers, il verra que la syllabe *moin* est réduite à une noire, alors qu'au contraire il est naturel au personnage d'Abner d'appuyer sur cette syllabe et d'en prolonger le son. Eh bien! c'est en réalité ce qui se passe; car, dans ce cas, les deux voix ne forment pas deux parties seulement consécutives, mais deux parties qui doivent s'accorder ensemble.



Les deux voix auront donc le soin de s'accorder, en prononçant les deux syllabes *moin* et *lais*, soit à l'unisson, soit à la tierce, soit à la quinte l'une de l'autre. Ainsi qu'on peut s'en rendre compte, entre l'art du poète et l'art du musicien les limites sont indécises. L'un et l'autre emploient pour plaire à notre oreille les mêmes procédés et jusqu'aux mêmes subterfuges.

CHAPITRE X

DES RYTHMES DÉRIVÉS

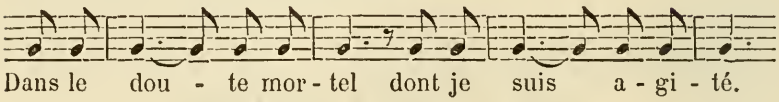
Il est impossible de traiter de la versification sans faire intervenir à chaque instant la diction. Un poète entend chanter en lui les vers qu'il compose. Il est donc avantageux, pour mieux juger certains phénomènes métriques, de les soumettre, ainsi que fait le poète lui-même, à l'interprétation musicale, et de remonter ensuite de l'effet à la cause. Nous allons nous occuper dans ce chapitre des formes dérivées, soit classiques, soit romantiques; et l'on verra, par l'emploi des notations musicales, que cette dérivation consiste dans une altération du temps normal du vers ou d'une de ses parties composantes.

Pour les personnes appelées à réciter des vers, et en particulier pour les acteurs, l'étude attentive du rythme musical est essentielle. Dans le plus grand nombre des cas, elle leur permettra de résoudre des difficultés de diction que beaucoup de vers semblent offrir au premier abord. C'est cette étude qui les déterminera à déplacer avec connaissance de cause un accent rythmique

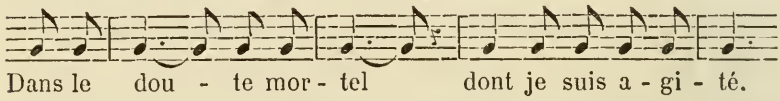
ou à choisir entre deux accents possibles celui qui met le mieux en relief la pensée du poète. Ainsi, ce vers très simple du premier acte de *Phèdre :*

Dans le dou—te mortel — dont je suis — agité,

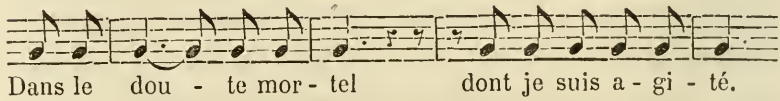
se traduit par cette phrase musicale :



Elle offre, on l'avouera, très peu de relief, et elle est trop parfaitement équilibrée pour bien exprimer le manque d'équilibre moral que le doute détermine dans l'esprit. Une modification de rythme est donc nécessaire. La voix reportera le troisième accent rythmique sur le mot *dont :*



La durée normale du vers n'a pas été altérée, mais le second hémistiche a resserré ses syllabes dans un temps plus court. La voix arrivera à produire un effet plus saisissant encore en éteignant tout à fait le troisième accent :

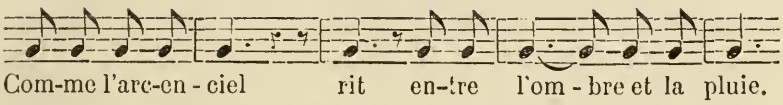


Ainsi, c'est une étude attentive du rythme musical qui nous aura permis de ramener la formule 3—3—3—3 à l'une des deux formules 3—3—1—5, 3—3—0—6. Le

rythme musical doit constamment guider la récitation. La première qualité de celle-ci est de bien faire sentir le rythme, c'est-à-dire la proportion des parties, et de marquer à l'oreille l'équidistance musicale des accents ou temps forts. Dès que nous nous serons pénétrés de ces équidistances, nous serons assurés de bien dire un vers. Si, par exemple, nous avons à lire à haute voix ce vers à forme classique de Victor Hugo :

Comme l'arc-en-ciel rit entre l'ombre et la pluie,

notre premier soin sera de déterminer théoriquement le rythme et la mesure :



On peut donc affirmer que c'est dans la résolution scientifique des difficultés de la diction que nous rencontrerons l'expression juste. Mais, d'ailleurs, une fois que nous avons déterminé le rythme et choisi, s'il s'en présente plusieurs, celui qui se rapporte le mieux au sentiment exprimé, il ne faut pas se préoccuper de la mesure mathématique de la récitation. Les vers ne se disent point sur une mesure marquée par un métronome. L'oreille et la voix ont depuis notre enfance l'habitude de se régler l'une sur l'autre, et notre voix arrive aisément à parler en mesure avec une approximation qui suffit à notre oreille. Au surplus, la récitation poétique est, comme la musique, susceptible de modifier le degré de vitesse dans lequel on exécute un morceau ;

et pour guider la voix on pourrait, à la rigueur, se servir des termes de *presto*, d'*allégro*, d'*andante*, d'*adagio*, etc. Ce sont ces nuances dans le mouvement qui constituent une des parties les plus importantes de l'art de la scène.

Mais on peut presser ou ralentir le mouvement de deux façons très différentes : premièrement, en changeant la valeur de l'unité de temps, sans modifier le nombre des mesures dans lesquelles se divise un vers ; deuxièmement, en diminuant ou en augmentant le nombre des mesures, sans changer la valeur de l'unité de temps. Nous examinerons le premier problème quand nous traiterons de la vitesse des vers. Nous ne nous occuperons présentement que du second problème. Sans doute, les deux opérations peuvent être et sont souvent simultanées; mais nous en simplifierons l'étude en les disjoignant. Il est donc bien entendu que, dans l'étude succincte que nous allons faire du second problème, la valeur de l'unité de temps est supposée invariable.

Le temps normal du vers fondamental est de quatre mesures à six-huit ; c'est la portée théorique de la période mélodique. Or, il arrive souvent que la récitation, d'accord en cela avec l'intention formelle du poète, modifie cette portée théorique, soit en diminuant, soit en augmentant le nombre des mesures. Quelles seront donc les limites inférieures et supérieures entre lesquelles, le cas échéant, peut se mouvoir la récitation? La plus petite portée du vers nous est donnée par le nombre de ses syllabes, chacune d'elles étant équivalente, en

moyenne, à une unité de temps. Le vers atteindra ainsi la limite inférieure de sa durée quand celle-ci sera réduite à douze unités de temps, c'est-à-dire à deux mesures. Ce vers de Racine :

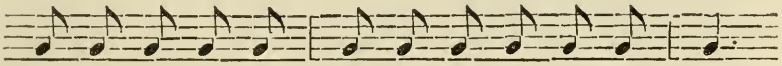
Que l'on *cou*—re aver*tir* — et hâ*ter* — la prin*ces*se,

pourra se poser sur trois mesures :

Que l'on coure aver*tir* — et hâ*ter* — la prin*ces*se,

et même se ramener à deux mesures :

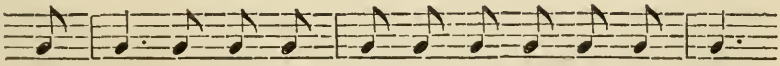
Que l'on coure aver*tir* — et hâter la prin*ces*se.



Dans un assez grand nombre de cas, c'est, non plus le premier, mais le troisième accent rythmique que l'on réduira au simple rôle d'accent tonique. Mais ce raccourcissement de la longueur normale de la période mélodique sera surtout fréquent quand le second hémistiche affectera la forme classique 0—6. Ainsi le vers de Racine, de la forme 2—4—0—6 :

Brûlé — de plus de feux — que je n'en allumai,

ramènera très facilement la période mélodique à trois mesures :



Cette forme, qu'on pourrait noter numériquement

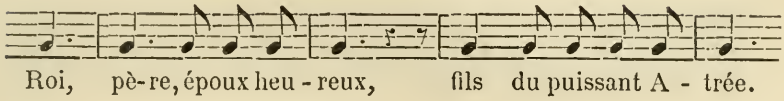
2—4—6, réduit la période classique à la carrure de la période romantique. Mais le vers reste classique, puisqu'il conserve l'accent rythmique de l'hémistiche; il est uniquement d'une forme classique dérivée, qu'on pourrait désigner sous le nom de pseudo-romantique.

Nous venons de voir que le vers classique pouvait se disposer sur trois et même sur deux mesures. Les musiciens vont plus loin puisqu'ils dédoublent l'unité de temps. Or, la récitation est une sorte d'interprétation musicale. On peut donc envisager le cas, assez rare d'ailleurs, où un acteur croira devoir employer ce procédé musical et enfermer son vers dans une seule mesure remplie par douze doubles croches. Bien entendu, ce que nous ne voulons même pas essayer d'indiquer, les syllabes, comme les notes, pourront conserver leur valeur relative proportionnelle. On remarquera que les vers romantiques ne peuvent se ramener de leurs trois mesures théoriques à deux mesures sans repasser par la forme classique, ce qui n'offre aucun inconvénient puisque ce nouveau raccourcissement égalise en quelque sorte la durée de toutes les syllabes du vers et agit par conséquent dans le même sens que le premier raccourcissement normal du mode romantique.

Quant à l'extension du vers et à l'accroissement du nombre des mesures, on peut avec une égale facilité en déterminer la limite supérieure. Celle-ci nous sera donnée par le nombre des accents toniques que contient le vers. Ainsi ce vers de Racine :

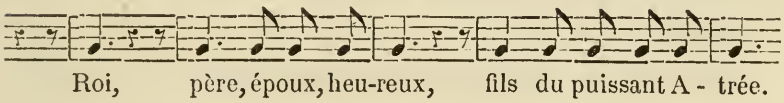
Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée,

peut se renfermer dans les quatre mesures qui forment la portée normale de la période mélodique :

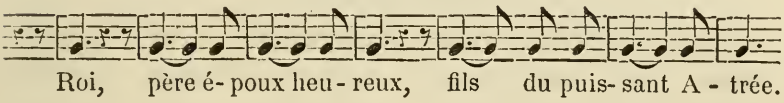


Mais on pourrait à la rigueur l'étendre sur cinq, et même sur sept mesures, ce qui nous donnera les deux formes dérivées suivantes :

PREMIÈRE FORME



DEUXIÈME FORME



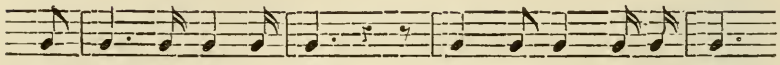
Il ne faut pas abuser sans nécessité de la faculté qu'a la voix d'étendre ainsi la période mélodique du vers et d'élever les accents toniques au rang d'accents rythmiques. Une telle extension est la plupart du temps destructive du rythme. Ainsi ce vers d'André Chénier :

O cieux, ô terre, ô mer, prés, montagnes, rivages,

qui contient six accents toniques très distincts, perdrait tout son effet poétique si la voix le partageait en six mesures. Les accents rythmiques et les accents toniques seront très bien placés en lisant ce vers ainsi :

O *cieux*, — ô terre, ô *mer*, — *prés*, — montagnes, ri*va*ges ;

ce qui nous donne à peu près la période musicale suivante :



O cieux, ô terre, ô mer, prés, mon-ta-gnes, ri - vages.

C'est une question de goût et de sentiment qui, dans ces différents cas, règle la diction. Les récitateurs inexpérimentés, comme les chanteurs qui manquent de science, sont toujours enclins à s'attarder sur des points d'orgue, le plus souvent inutiles ou même destructifs du rythme.

Nous devons accorder ici une attention toute spéciale au vers romantique. L'extension de sa période mélodique, qui se carre normalement sur trois mesures, produit plusieurs phénomènes intéressants. Il est clair, tout d'abord, que certains vers à double rythme, chez lesquels le mode romantique est instable, remontent à la forme classique par l'apparition d'un quatrième accent. Ainsi ce vers, de la forme 4—5—3 :

On enten*dait* — aller et ve*nir* — dans l'en*fer*,

prendra très aisément la forme classique 4—2—3—3 :

On enten*dait* — al*ler* — et ve*nir* — dans l'en*fer*.

Dans celui-ci, de la forme 4—4—4 :

Dans le ser*pent*, — dans l'aigle al*tier*, — dans la pan*thè*re;

et dans celui-ci, de la forme 3—5—4 :

Ils se *bat*—tent, combat ter*ri*—ble, corps à *corps*,

on revient de même à la forme classique, en faisant surgir un quatrième accent :

Dans le ser*pent*, — dans *l'ai*—gle al*tier*, — dans la pan*thè*re.
Ils se *bat*—tent, com*bat* — ter*ri*—ble, corps à *corps*.

Toutefois, dans ces sortes de vers on doit prolonger le son du deuxième accent rythmique plutôt que d'intercaler le repos classique de l'hémistiche.

D'autres vers, qu'une raison de symétrie seule a ramenés au mode romantique, reprennent par la même raison leur forme classique, et doublent la période mélodique. Tels sont les vers de cette forme :

Tantôt des *bois*, — tantôt des *mers*, — tantôt des *nu*es.
J'ai vu le *jour*, — j'ai vu la *foi*, — j'ai vu l'hon*neur*.

Ces vers, en effet, ne peuvent avoir que trois ou six accents, trois dans leur forme romantique et six dans une forme dérivée du mode classique, 2—2—2—2—2—2.

Tan*tôt* — des *bois*, — tan*tôt* — des *mers*, — tan*tôt* — des *nu*es.
J'ai *vu* — le *jour*, — j'ai *vu* — la *foi*, — j'ai *vu* — l'hon*neur*.

Mais le cas le plus intéressant à considérer est celui où le vers a une forme romantique certaine. On voit alors se produire ce phénomène remarquable d'un vers romantique qui prend quatre accents rythmiques comme le vers classique, mais qui les dispose différemment, et qui, tout en remplissant les quatre mesures de la période mélodique normale, reste cependant discordant par rapport au mode classique. Ainsi le vers romantique a, comme le vers classique, des formes dérivées

qui lui sont particulières et qui ne doivent pas se confondre avec les vers classiques de même portée. Il est facile de fournir un certain nombre d'exemples. On verra que les formules simples peuvent se résoudre en formules dérivées de différents types, toutes offrant quatre accents rythmiques dont aucun ne porte, comme dans le mode classique, sur la sixième syllabe. En tête de chaque exemple, nous indiquerons la formule simple (S.) et la formule dérivée (D.) et nous donnerons chaque vers sous ces deux formes.

S. : 4 — 4 — 4. D. : 4 — 4 — 2 — 2.

Marthe et Ma*ri*—e étaient ses *sœurs*. — Marie, un *jour*...
Marthe et Ma*ri*—e étaient ses *sœurs*. — Ma*ri*—e, un *jour*...

S'il ne croit *pas*, — quand vient le *soir*, — il pleure, il *cri*e.
S'il ne croit *pas*, — quand vient le *soir*, — il *pleu*—re, il *cri*e.

Avant le *Ver*—be, il a ru*gi*, — sifflé, hen*ni*.
Avant le *Ver*—be, il a ru*gi*, — sif*flé*, — hen*ni*.

S. : 4 — 4 — 4. D. : 2 — 2 — 4 — 4.

Entraient, don*naient* — un coup de *dent* — au genre hu*main*.
En*traient*, — don*naient* — un coup de *dent* — au genre hu*main*.

Un piège où *ceux* — qu'il veut dé*trui*—re tombe*ront*.
Un *piè*—ge où *ceux* — qu'il veut dé*trui*—re tombe*ront*.

S. : 4 — 4 — 4. D. : 1 — 3 — 4 — 4.

Dit : Porte-*glai*—ve, il est ain*si* — commodé*ment*.
Dit : — Porte-*glai*—ve, il est ain*si* — commodé*ment*.

L'aigle, qui, *seul*, — n'avait pas *ri*, — dressa la *tê*te.
L'ai—gle, qui, *seul*, — n'avait pas *ri*, — dressa la *tê*te.

S. : 3 — 5 — 4. D. : 2 — 1 — 5 — 4.

Ils vont, *vien*—nent, jamais fu*yant*, — jamais las*sés*.
Ils *vont*, — *vien*—nent, jamais fu*yant*, — jamais las*sés*.

S. : 3 — 5 — 4. D. : 3 — 1 — 4 —4.

Plus d'in*fants* : — neuf étaient tom*bés;* — un avait *fui*.
Plus d'in*fants* : — *neuf* — étaient tom*bés;* — un avait *fui*.

S. : 3 — 5 — 4. D. : 3 — 5 — 2 — 2.

C'est Fi*nal*, — mais Final vain*cu*, — tombé, flé*tri*.
C'est Fi*nal*, — mais Final vain*cu*, — tom*bé*, — flé*tri*.

Il se *ven*—ge, il devient per*vers*, — il vole, il *ment*.
Il se *ven*—ge, il devient per*vers*, — il *vo*—le, il *ment*.

S. : 4 — 5 — 3. D. : 1 — 3 — 5 — 3.

Çà, le pre*mier* — qui monte à che*val*, — je le *tue*.
Çà, — le pre*mier* — qui monte à che*val*, — je le *tue*.

Et tout est *fi*—xe, et pas un cour*sier* — ne se *ca*bre.
Et — tout est *fi*—xe, et pas un cour*sier* — ne se *ca*bre.

S. : 5 — 4 — 3. D. : 3 — 2 — 4 — 3.

Ladislas, fur*tif*, — prend un cou*teau* — sur la *nap*pe.
Ladis*las*, — fur*tif*, — prend un cou*teau* — sur la *nap*pe.

S. : 5 — 3 — 4. D. : 3 — 2 — 3 — 4.

Dans l'azur des *cieux*, — hors de *l'om*—bre et de l'ou*bli*.
Dans l'a*zur* — des *cieux*, — hors de *l'om*—bre et de l'ou*bli*.

S. : 4 — 3 — 5. D. : 1 — 3 — 3 — 5.

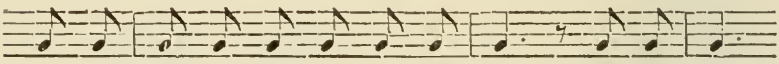
L'être est d'a*bord* — moitié *bru*—te et moitié fo*rêt*.
L'ê—tre est d'a*bord* — moitié *bru*—te et moitié fo*rêt*.

S. : 3 — 6 — 3. D. : 3 — 1 — 5 — 3.

S'il re*vient?* — disent Ponce et Ra*mon.* — Qu'il re*vienne.*
S'il re*vient?* — *di*—sent Ponce et Ra*mon.* — Qu'il re*vienne.*

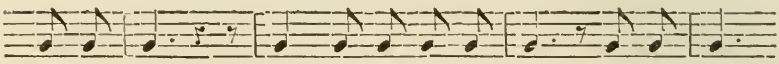
Nous aurions pu facilement multiplier les exemples ; mais ceux que nous avons cités nous paraissent suffisants. Le dernier mérite une courte observation. Nous avons montré comment un accent rythmique trouvait un obstacle à son allongement dans la proximité d'un élément de six syllabes. La forme dérivée vient, dans ce cas, fort heureusement corriger ce défaut de la forme simple.

FORME SIMPLE



S'il re - vient? di - sent Pon-ce et Ra - mon. Qu'il re - vienne.

FORME DÉRIVÉE



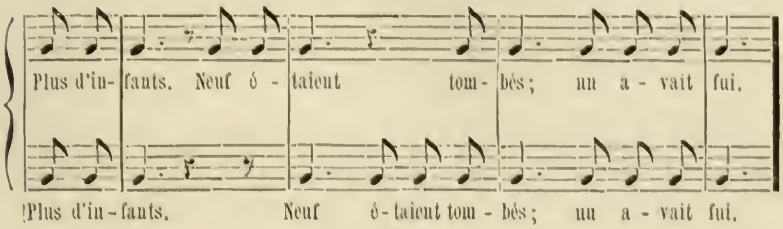
S'il re - vient? di - sent Ponce et Ramon. Qu'il re-vienne.

En résumé, les vers romantiques dans leurs formes dérivées ne concordent pas, quant à la distribution de leurs syllabes, avec les vers classiques de même portée. Le lecteur pourra aisément s'en rendre compte en examinant, dans chacun des vers précédents, la place occupée par la sixième syllabe. Un exemple suffira. Voici un vers romantique de la forme simple 3—5—4 :

Plus d'infants. — Neuf étaient tombés ; — un avait fui.

Nous allons, d'une part, forcer ce vers à rentrer dans le

mode classique 3—3—2—4, et, d'autre part, le disposer suivant la forme dérivée 3—1—4—4, qui est d'ailleurs celle qu'il prendra naturellement; et nous mettrons en regard le rythme musical classique et le rythme musical romantique en faisant concorder les barres de mesure.



Ces deux vers, qui ont la même portée mélodique et qui divisent le temps également, distribuent différemment leurs syllabes dans les temps égaux du vers. Ainsi donc, il n'y a aucune parité rythmique entre un vers classique et un vers romantique, même quand ils sont d'une égale portée mélodique. C'est là un phénomène remarquable qui ajoute un trait nécessaire au caractère de la révolution romantique. Le lecteur doit mieux voir maintenant combien cette révolution est profonde. Après un demi-siècle de lutte, le vers moderne a conquis la liberté. Il possède aujourd'hui une richesse et une souplesse admirables, une variété de formes presque infinie, une pleine et forte sonorité et une rapide intensité d'effets. Mais, il ne sert de rien de le dissimuler, le danger que peut courir la poésie française naîtra de cette liberté même.

La lecture d'un poète était jadis un délassement de l'esprit. L'eurythmie de l'œuvre se communiquait à l'âme du lecteur qui se délectait de la musique facile et

enchanteresse des vers. Aujourd'hui, la poésie exige de nous, avant que nous puissions la goûter, un travail préparatoire souvent pénible et une véritable fatigue intellectuelle. Tout d'abord nous devons mesurer la portée des périodes rythmiques et des périodes logiques, ainsi que les rapports variables qui les relient, déterminer le mode des vers, ce qui souvent est assez délicat par suite du grand nombre de ceux qui affectent, volontairement ou non, soit une forme pseudo-classique, soit une forme pseudo-romantique ; ensuite introduire sans fausser la mesure, au milieu de vers classiques, des vers romantiques de formes simples ou dérivées dans lesquels le rapport du nombre avec le temps est essentiellement différent. Et ce n'est pas tout encore : à chaque instant la lecture se complique d'enjambements inattendus qui agrandissent soudain l'horizon idéal, en même temps qu'ils doublent la période mélodique. Tel est le travail préparatoire, indispensable à la lecture d'un poème moderne. C'est là un véritable déchiffrement, toujours difficile à première vue, presque en tout semblable à celui que nécessiterait l'étude pénétrante d'une partition de Berlioz. Or, un pareil labeur, une aussi pénible ascension veut être récompensée par la magie du spectacle. Il faut que le but vaille les efforts que nous impose le poète.

Le vers moderne, il faut le proclamer bien haut, ne souffre pas la médiocrité. Il veut de puissantes et fortes pensées, dont les périodes, sévèrement arrêtées, obligent le lecteur, qu'entraîne la logique de l'idée, à sentir le rythme en même temps que celui-ci se développe.

Puisqu'on a voulu que le rythme ne fît jamais obstacle et se prêtât même à toutes les formes de la pensée humaine, il faut de toute évidence que celle-ci ait des contours certains et qu'elle soit mise en relief par une juste distribution de la lumière. La clarté de l'idée, telle est la condition essentielle de la complexité rythmique.

J'ai cherché sans parti pris à découvrir les principes de la révolution romantique ; j'ai mis en évidence les lois du vers moderne, et j'ai fait un éloge mérité de la puissance des rythmes nouveaux. Mais je trahirais la vérité si je n'en montrais en même temps le danger ; si je n'osais dire que chez plus d'un poète moderne la richesse du rythme n'est parfois qu'une vaine prodigalité, la flexibilité du vers une informe dislocation et qu'enfin la sonorité des mots n'est trop souvent que celle du vide. Toute révolution aboutit à un débordement, si le cours n'en est réglé.

Plus que jamais le poète a besoin de maîtriser son ardeur ; il doit désormais posséder la connaissance scientifique de son art, et, s'il le croit le plus noble, le croire aussi le plus difficile. Il doit surtout, avant de rechercher des procédés étranges et inaccoutumés, examiner si l'art des maîtres ne lui fournit pas des procédés simples et sûrs qui lui permettraient d'atteindre à la toute-puissance des effets qu'il ambitionne de produire. Le meilleur moyen d'émouvoir notre âme n'est pas de commencer par troubler notre intelligence. Quelques-uns des procédés employés par les poètes de notre époque sont ou enfantins ou vulgaires ; ils ne peuvent réussir que sur des esprits peu cultivés et dont le goût est à peine

formé; mais ils blessent et rebutent les esprits plus éclairés qui savent ce qu'il y a de séduction, de force insinuante dans les procédés délicats des maîtres. Ceux-ci, en effet, ont des clefs mystérieuses qui ouvrent les âmes. Pour s'emparer de nous, ils n'usent que d'armes invisibles, et ils nous séduisent par le charme irrésistible d'un langage dont nous n'apercevons même pas la trame puissante. Ce sont ces procédés secrets que le poète devra s'efforcer de pénétrer. Mais, pour se les approprier, il lui faudra une application soutenue et une persévérante attention. C'est un devoir, d'ailleurs, pour la critique d'aider le poète dans cette longue et difficile étude, de l'introduire dans la connaissance scientifique d'un art qui est l'expression la plus élevée de la pensée.

Nous allons donc entrer plus avant encore dans la connaissance de la versification française; et, après avoir étudié les rapports des sons du langage au temps et aux moments égaux dans lesquels ils se décomposent, nous allons étudier les sons en eux-mêmes et montrer, si ce n'est expliquer, les rapports des mots et des éléments dont ils sont formés avec les idées qu'ils représentent et avec les sentiments qu'ils transmettent.

CHAPITRE XI

DE L'ALLITÉRATION

J'aborde, dans ce chapitre et dans le suivant, un sujet extrêmement complexe et d'une délicatesse infinie. La science ne nous offre malheureusement ici, malgré les beaux travaux de notre siècle sur l'acoustique, qu'un secours bien précaire, à peine un commencement d'informations précises. Si nous savons quelle est la nature de la voyelle et comment elle se forme, tout est encore obscur sur la nature des consonnes. Les savants n'ont pu encore se mettre d'accord sur leur mode de formation; et leur classement offre des difficultés jusqu'ici insurmontables. Les limites qui séparent les voyelles des consonnes sont indécises; elles varient d'un peuple à un autre. Chaque race ne fait usage que d'un certain nombre des sons innombrables qui composent le clavier vocal de l'être humain et se sert en quelque sorte d'une gamme particulière, dans laquelle chaque note est dans une certaine relation avec les autres. Rechercher les raisons qui assemblent telles lettres pour exprimer telle idée, qui, par la modification d'une lettre, plient

les mots à des sens divers, etc., c'est un problème si compliqué qu'on n'entrevoit même pas par quelle méthode on pourrait utilement en conduire l'étude. Je ne me hasarderai pas à traiter un aussi vaste sujet; il me suffira de déterminer dans cet espace inconnu quelques points de repère, qui serviront à d'autres à s'aventurer plus avant dans un monde dont on n'aperçoit pas, dont on ne conçoit pas les limites.

En quoi consiste le travail poétique? J'écarte naturellement tout ce qui a trait à la conception de l'œuvre et au développement intellectuel de la pensée, je ne parle ici que de versification. De même que les idées s'accordent entre elles, de même les sons doivent s'accorder entre eux et avec les idées. Mais quelles sont les lois qui régissent la formation de ces accords? Nous les ignorons. Nous ne pouvons que constater d'une façon très sommaire et très vague la marche générale du phénomène. Une pensée se forme en nous; nous lui donnons en quelque sorte un corps au moyen des sons du langage, et notre voix projette dans notre oreille ces combinaisons sonores, qui déterminent en nous une série de sensations acoustiques qui retournent dans le centre intellectuel de notre être, où les idées et les sentiments associent et désassocient tour à tour leurs éléments simples. Le travail poétique semble donc consister en une suite d'essais plus ou moins nombreux. Par l'intermédiaire de notre oreille, nous faisons subir à différentes combinaisons du langage une série d'épreuves, jusqu'à ce que les sentiments que fait naître en nous tel groupe de sons nous paraissent s'accor-

der avec la pensée que ce même groupe représente.

Comme on le voit, j'ai réduit le phénomène à ses plus simples linéaments. Le poète cherche donc constamment le rapport du son avec la pensée. Il y a sans nul doute des lois certaines et mathématiques qui les régissent; mais elles nous échappent à peu près complètement. L'homme est obligé de se contenter d'une approximation qui suffit à son organisation imparfaite. Il n'agit pas autrement d'ailleurs en musique, en peinture ou même dans les sciences dites exactes. Ainsi, c'est par l'intermédiaire de sa propre oreille que le poète parvient à déterminer cet accord plus ou moins parfait du son et de la pensée, qui doit, en passant ensuite par l'oreille de ses semblables, reformer dans le lieu mystérieux de leur être les sentiments et les idées qui l'ont inspiré. L'oreille est en quelque sorte la pierre de touche sur laquelle nous éprouvons le langage; et le travail poétique doit être regardé comme une opération en grande partie empirique.

Un vers est une combinaison sonore, représentative d'une combinaison idéale. Quel que soit le moment, dans l'espace et dans le temps, où cette combinaison se reformera sur la bouche des hommes, elle réintégrera en même temps dans leur cerveau la même combinaison idéale. C'est ainsi que des milliers d'années peuvent tomber dans le gouffre du passé sans entraîner avec elles, sans anéantir la pensée d'un Homère ou d'un Virgile. Quelques signes, et à leur défaut la tradition orale, suffisent pour transmettre jusqu'à la fin des âges les conceptions des poètes. Seulement, comme le son,

la pensée a ses harmoniques ; et quelquefois, après des siècles écoulés, le même son, en reformant la même pensée dans l'esprit humain, qui est une résonnateur variable, donne au plus faible harmonique d'un vers antique une ampleur qui éveille un sentiment actuellement puissant, là où jadis l'homme n'éprouvait qu'une sensation fugitive et lointaine.

Si le vers est une combinaison sonore représentative d'une combinaison idéale, on peut donc dire que la loi qui règle les rapports des sons partiels entre eux est dans la dépendance immédiate de celle qui règle les rapports des idées partielles entre elles. Mais jusqu'à présent on n'a pas pénétré jusqu'aux lois qui président à cette coordination. Cependant on peut souvent constater que le mot générateur de l'idée, qui, la plupart du temps, est avec elle dans un rapport préhistoriquement déterminé, devient à son tour, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l'accompagnent à une sorte de vassalité tonique. Jusqu'ici on ne s'est attaché qu'à l'harmonie imitative, représentative de sensations physiques ; lorsque, par exemple, les éléments phoniques du mot *grincer* se répercutent dans les éléments phoniques des autres mots du vers, on dit qu'il est imitatif. L'harmonie imitative ne fait ainsi que mettre en lumière les faits les plus saillants, les plus simples et pour ainsi dire les plus grossiers du phénomène général qui nous occupe.

En ce qui touche à l'harmonie du langage, les traités de versification se bornent à recommander aux poètes

d'éviter la succession de plusieurs consonnes rudes, la répétition de la même lettre dans une suite de mots, le rapprochement des mêmes consonances, la parité des sons-voyelles entre la rime et les finales des autres mots du vers, etc. Or, ces règles prohibitives ne paraissent pas avoir été établies sur une juste observation des faits. Avant de s'y conformer, il serait bon de s'assurer si elles ne sont pas précisément destructives du rythme et de l'harmonie. La première règle, celle qui a trait aux consonnes rudes, est trop vague pour avoir une grande portée. Il est certain qu'un sentiment très doux s'exprimera fort mal au moyen de mots à articulations dures. Quant aux autres règles, elles sont à nos yeux la négation de la poésie elle-même, qui est fondée tout entière, comme nous le verrons, sur l'allitération et sur l'assonance. Dans Racine, le poète français qui a possédé l'oreille la plus délicate, dix vers sur cent à peine se conforment aux règles prohibitives formulées par les traités de versification.

La plupart du temps, les phénomènes d'allitération et d'assonance échappent à l'auditeur, qui jouit d'un beau vers sans analyser le plaisir qu'il éprouve. Dans le langage ordinaire des hommes, ces mêmes phénomènes se produisent d'ailleurs à chaque instant, sans qu'ils soient la conséquence de combinaisons réfléchies. Habitués que nous sommes à nous entendre parler, nous ne portons qu'une attention distraite à la dépendance dans laquelle notre oreille tient notre parole, la corrigeant, l'avertissant et la ramenant sans cesse aux lois générales de l'harmonie des sons, qui souvent s'ac-

cordent avec la tendance qu'a notre organe à déployer le moins d'effort musculaire pour s'approcher ou pour s'éloigner d'un son donné. C'est pourquoi dans toutes les langues les articulations, soit simples, soit doubles, ont les unes pour les autres de l'attraction ou de la répulsion. Mais le travail rapide et sommaire auquel nous nous livrons négligemment quand nous parlons devient d'une extrême délicatesse et d'une très grande difficulté quand il se concentre sur un vers. Il faudrait à peine quelques jours pour écrire les deux mille vers d'une tragédie, s'il ne s'agissait que de compter des syllabes; il fallait à Racine un an de travail assidu pour arriver à satisfaire son oreille, dont la délicatesse faisait la sévérité.

Le langage est une suite de sons que l'homme a réussi à fixer au moyen de deux sortes de signes, les consonnes et les voyelles. Nous supposons naturellement au lecteur la connaissance grammaticale et philologique du sujet, bien qu'il contienne encore une infinité de points obscurs, et nous arrivons immédiatement à l'emploi des consonnes et des voyelles dans la versification. A un point de vue général, si nous comparions la poésie à l'architecture, on pourrait dire que les consonnes représentent la charpente de l'édifice et les membrures qui en relient toutes les parties, tandis que les voyelles semblent les brillantes métopes de la frise. Si c'est dans la peinture que nous cherchons des termes de comparaison, les consonnes seront les formes qui concourent à une même action, sur le même plan ou sur des plans différents, tandis que les voyelles

seront les couleurs s'harmonisant les unes avec les autres pour produire un effet puissant par l'unité et par la variété. La poésie procède comme ces deux arts, au moyen de rappels ou d'oppositions de lignes, de formes et de tons; elle emploie une symétrie tantôt simple, tantôt complexe; elle choisit son point de vue tantôt au centre, tantôt à l'extrémité du vers, et elle y dirige toutes les lignes; parfois elle prend deux points de vue, vers lesquels se partagent en s'y inclinant toutes les articulations. A ce dessin vient s'ajouter la coloration des voyelles, dont les unes sont fortes, vibrantes, éclatantes, les autres douces, à demi éteintes, toutes se disposant en séries d'accord pour l'oreille, comme les couleurs pour les yeux. De même en musique, en dehors de la note proprement dite qui correspond à la voyelle, la façon dont cette note est attaquée modifie, comme nos consonnes, l'effet qu'elle produit sur notre oreille. Ici elle est formée par le souffle, ici par le doigt qui pince la corde, là par l'archet qui la fait vibrer par frottement, etc. Tel son est étouffé comme par une nasale, tel autre prolonge, au contraire, ses vibrations; tous enfin produisent des effets divers selon la pression différente du doigt sur la corde. Ainsi tous les arts, quoique se servant de procédés différents, se proposent des buts identiques.

Dans la construction d'un vers, le poète a donc, outre le rythme numérique et prosodique, à se préoccuper non seulement des sons eux-mêmes représentés par les voyelles, mais encore des consonnes qui frappent celles-ci ou qui les prolongent. Les deux phénomènes d'allitéra-

tion et d'assonance sont en fait inséparables, puisque nos mots sont composés de consonnes et de voyelles; nous devons cependant les disjoindre pour les étudier séparément. Pour cette double démonstration, qui demande un assez grand déploiement d'exemples, je n'aurais que l'embarras du choix; mais, en prenant un certain nombre d'exemples dans Corneille, dans Boileau, dans Molière, dans Racine, etc., je ne prouverais rien, si ce n'est que ces faits d'allitération et d'assonance peuvent se produire accidentellement. Je restreins donc immédiatement le cercle de mes exemples; je les prendrai tous dans le premier acte de *Phèdre* et dans les premières pages de la pièce intitulée le *Satyre*, dans la *Légende des siècles*. De la sorte, on ne pourra considérer ces faits comme isolés et accidentels. Ce double phénomène s'imposera, dès lors, à l'attention des poètes; et la démonstration éclairera sans doute et aidera leurs efforts, en mettant en pleine lumière le double but qu'ils doivent se proposer d'atteindre. Au surplus, après avoir fourni la démonstration au moyen de *Phèdre* et du *Satyre*, j'ajouterai pour la satisfaction du lecteur une série d'autres exemples pris, çà et là, dans les tragédies de Racine et dans les poèmes de la *Légende des siècles*.

Chaque vers est construit suivant une double combinaison d'allitérations et d'assonances; toutefois, dans les uns l'allitération dominera, tandis que dans les autres ce sera l'assonance. Nous commençons par l'allitération; mais, pour faire sentir le double courant allitérant et assonant, nous relèverons dans un ou deux

exemples quelques cas d'assonance. Nous ne pouvons pas, comme nous l'avons fait pour les rythmes généraux, passer successivement en revue tous les cas possibles d'allitération et les classer suivant des formules déterminées d'avance. Vingt-cinq signes, réunis diversement pour former des syllabes et des mots et entrer dans la construction d'un vers, donneraient un nombre incommensurable de combinaisons. Nous ne pouvons pas non plus songer à accompagner d'une analyse les trois cent soixante-six vers qui composent le premier acte de *Phèdre*. Nous nous contenterons de prendre çà et là quelques groupes de vers et d'appuyer d'observations les faits les plus saillants. Nous aurons soin d'être extrêmement sobre de réflexions en ce qui touche au caractère psychologique des lettres, des syllabes et des mots.

Je commence simplement en prenant pour exemples les premiers vers qu'Ilippolyte prononce en entrant en scène. Je ne crois pas utile d'indiquer les accents rythmiques; mais tous les groupes assonants sont en italique, et les consonnes allitérantes en capitales d'italique. D'ailleurs, les éléments rythmiques sont séparés par un tiret. Le lecteur distinguera ainsi les consonnes allitérées qui frappent les syllabes rythmiques.

Le *D*essein — en est *PR*is : — je *Pa*R*s*, — che*R* *Th*é*R*amène,

Le premier accent rythmique se pose sur un *i* éteint par la nasale; au second, qui est celui de l'hémistiche, la voix, en vibrant, se porte sur l'*i* éclairci par la disparition de la nasale, sur l'*i* qui marque toujours un

mouvement d'une certaine intensité. De là la voix se dilate aisément sur l'*a*, qui est le son éclatant par excellence. Enfin le vers se résout sur un *è* grave et ouvert, note que recherche tout sentiment impératif, démonstratif ou résolutif.

Le système d'allitération est remarquable. La dentale douce *d*, qui attaque le mot dominant du premier élément rythmique, correspond à la dentale forte *t* du quatrième élément. Cette sorte d'allitération est dite faible. Les mots *Pris* et *Pars* nous fournissent, au contraire, l'exemple d'une allitération forte ; les deux syllabes rythmiques sont frappées de la labiale forte *p*. Ainsi ce vers nous offre deux allitérations, dont l'une enveloppe en quelque sorte l'autre ; c'est un fait qui se produit très fréquemment. On remarquera encore l'allitération finale de l'*r* (*paRs*, *cheR*), enveloppée par l'allitération initiale de la même lettre (*pRis*, *ThéRamène*). Un grand nombre de vers renferment comme celui-ci plusieurs lettres allitérantes ; d'autres allitèrent deux, trois, quatre et cinq fois la même lettre. En outre, les allitérations, quand elles sont multiples et portent sur plusieurs lettres, peuvent être suivies, croisées ou embrassées. Voici, dans le *Satyre*, quelques exemples d'allitérations simples :

Dans le grand bois — *S*auva—ge, au pied — du mont *S*acré.
Sournois, — pour se je*T*er — sur el—le il profi*T*ait
Du momen*T* — *où* la nym—phe à l'heu—re où *Tout* se tait...
Comme une étoi—le ayant la *F*or—me d'une *F*emme.
Quoi*QU'à* pei—ne fût-il — au seuil — de la *Ca*verne.
On voyait — chauds encor — *F*umer — les *F*ers de lances.

Si le grain — pouvait voir — la *M*eu—le prête à *M*oudre.
Son pied *F*ourchu — *F*aisait des trous — dans la lumière.
Etaient gloi—*R*e aux Cadmus — et *R*oue — aux Ixions.
La radieu—se *P*aix — naissait — de son re*P*os.
*F*ilaient leur toi—le au *F*ond — de sa pensé—e obscure.
En souvenir — des *P*rés, — *P*eints — sur les blanches voiles.
Leva la tê—te et *D*it : — « Quel cri—me font-ils *D*onc.
Si for—te, qu'elle osa — *M*ê—me aller jusqu'aux *M*uses.
Vulcain *D*ansait; — Pluton — *D*isait — des choses telles.
Aux mille *B*ecs — *B*éants — dans — la profondeur noire.
Regar—de la *F*orêt — *F*ormida—ble manger.
Comment — *F*iltre la sour—ce et *F*lam—be le cratère.

Dans ces vers, le lecteur pourra découvrir plusieurs autres allitérations que nous n'avons pas relevées. Voici maintenant une suite d'allitérations triples et quadruples :

Un sa*T*y—re habi*T*ait — l'Olym—pe re*T*iré.
Per*S*on—ne ne *S*avait — le nom — de *C*e maroufle.
De la *F*orêt — pro*F*on—de il était — l'amant *F*auve.
Son œil *L*ascif — errait — *L*a nuit — comme une f*L*amme.
Il cou*V*ait — d'une ten—dre et *V*as—te con*V*oitise.
Si l'eau — *M*ur*M*urait : « J'ai—*M*e ! » il la prenait — au *M*ot.
Et *S*ai*S*is*S*ait — l'ondé—e en fui—te *S*ous le*S* herbes.
Allant rem*PL*ir — leur ur—ne à la *PL*ui—e avaient *P*eur.
Il médi*T*ait — avec *TH*émis — dans sa poi*T*rine.
Une Heu—re qui pas*S*ait — avec — *S*on *S*ablier.
Il chan*T*a — calme et *T*ris—*T*e. Alors — sur le *T*aygète.
Le sa*T*y—re chan*T*a — la *T*er—re mons*T*rueuse.
Sur l'Hymè—*T*e, l'Au*T*an — tumul*T*ueux — *T*ourmente.
Le *S*aty—re *S*emblait — dans l'abî—me *S*onger.

Nous fournirons enfin quelques exemples d'allitéra-

tions suivies, croisées ou mêlées, portant sur plusieurs lettres :

Ne le connaissait *P*oint — *Ni* Ves*P*er — *Ni* l'aurore.
Qui jouait — *D*e la *F*lû—te au *F*ond — *D*u *C*répus*C*ule.
Les ri*V*iè—res *QU*i n'ont — *QU*'un *V*oi—le de *V*apeur.
Et *S*'enfuit — et *S*'alla — *P*lain—dre dans l'Em*P*yrée.
*BL*ancs — ils appa*R*aissaient — formi*D*a—*BL*es *D*'au*R*ore.
Reposait — *M*olle*M*ent — *N*u—e et sur*N*aturelle.
Ajou*T*ât — des *C*lous *D*'or — à sa *C*on—*QU*e *D*'ébène.
Le *T*on*N*e*R*—re n'y put *T*e*N*i*R* ; — il écla*T*a.
Les immor*Tel*s — *P*enchés — *P*arlaien*T* — aux immor*Tel*les.

Nous revenons à la *Phèdre* de Racine, et nous passons au second vers :

Et quit—te le séjour — de l'aima—ble Trézène.

Ce vers est surtout remarquable par les assonances et par la modulation de la voix qui va successivement se poser sur les voyelles *i*, *ou*, *a*, *è*, en passant toujours dans chaque élément rythmique par le son *é*, trois fois précédé d'une syllabe muette. Continuons en laissant momentanément de côté tout ce qui a rapport aux assonances :

*D*ans le *D*ou—*T*e mor*T*el — *D*ont — je suis agi*T*é.

Ce vers contient un exemple très curieux d'une double allitération croisée, consistant dans le redoublement du *d*, et dans celui du *t*. En outre, ces deux allitérations fortes forment entre elles une nouvelle allitération faible, opposant la dentale forte *t* à la dentale fai-

ble *d*. Dans les mots *DouTe morTel Dont*, l'allitération faible enveloppe l'allitération forte, tandis que la fin du vers, *morTel Dont je suis agiTé*, nous offre ce cas particulier d'une consonne faible *d* occupant le centre de l'allitération de la forte *t*.

Je com*M*ence — à rougir — de *M*on — oisiveté.

Le sentiment d'agitation, si énergiquement exprimé dans le vers précédent par l'accumulation des dentales, fait place à un sentiment de honte qui se traduit ici par un assourdissement de la voix, obtenu au moyen des voyelles nasales *en* et *on* qu'attaque mollement la nasale liquide *m* allitérée. Les deux lettres allitérées se trouvent séparées par la liquide orale *r*, qui fait vibrer l'accent rythmique placé sur l'*i*, signe représentatif d'un mouvement interne ou externe intense.

*D*e*P*uis — *P*lus *D*e six mois — éloigné — *D*e mon *P*ère.

Nouvel exemple d'une double allitération sur la dentale faible *d* et sur la labiale forte *p*. Remarquez à la fin du vers le rappel des deux lettres allitérées *d* et *p*.

J'igno—*Re* le *D*es*T*in — *D*'une *T*ê—*T*e si chè*Re*.
J'igno—re jus*QU*'aux lieux — *QU*i le peu—vent *C*acher.

Hippolyte, voulant appuyer sur les raisons qui le déterminent, emploie la répétition en commençant chacun de ces deux derniers vers par *j'ignore*, et il frappe nettement les mots qui expriment sa pensée, dans l'avant-dernier vers par des dentales, et dans le dernier par la gutturale forte.

Nous ne pouvons continuer cette analyse, bien que nous ayons soin de la restreindre aux faits principaux et que nous omettions nombre d'observations importantes; il nous faudrait un volume pour étudier le premier acte de *Phèdre*. Nous courons donc rapidement sur le texte, en relevant seulement les allitérations les plus remarquables; et, à moins de cas absolument nouveaux, je m'abstiendrai de réflexions. Je laisserai au lecteur le soin et le plaisir d'étudier ces allitérations et de chercher le rapport du son à la pensée.

J'ai *Cou*Ru — les deux me*R*s — que sépa—*R*e *Co*Rinthe;...
J'ai visi*Té* — l'Eli—*De et*, laissant — le *Té*nare,
Passé — jus*QU'à* la me*R* — qui vit tombe*R* — I*Ca*re.
Sur *QUel* espoir—nouveau, — dans *QUels* heureux — *C*limats,
Croyez-*V*ous — *D*écou*V*rir — la *T*ra—*C*e *D*e *S*es pas?
QUi Sait mê—me, *QUi Sait* — *S*i le roi — votre père
Veut — que de *Son* ab*S*en—*Ce on S*a—che le mystère.

Ce passage renferme plusieurs allitérations excessivement curieuses. Qu'on veuille bien le remarquer, je n'ai encore pris mes exemples que dans les dix-huit premiers vers. Je saute plus loin :

Toi — *QU*i *C*onnais mon *C*œur — de*P*uis — *QU*e je res*P*ire,
*D*es sentiments — *D*'un cœur — *Si* fier, — *Si D*é*D*aigneux,
Peux-*T*u — me *D*eman*D*er — le *D*ésaveu — hon*T*eux?

Et plus loin, à la fin du discours d'Hippolyte :

Mon *P*è—*R*e la ré*PR*ou—ve et *P*ar des lois — sévè*R*es
Il *D*éfend — *D*e *D*onner — *D*es neveux — à ses frères ;
D'une *T*i—ge *C*oupa—ble il *C*rain*T* — un reje*T*on.

A la fin de la scène, dans la réplique de Théramène :

On vous *V*oit — moins sou*V*ent, — orgueilleux — et sau*V*age,
*T*an*T*ôt — fai*R*e vole*R* — un cha*R* — su*R* le *R*ivage,
*T*an*T*ôt — sa*Vant* dans l'art — par Neptu—ne in*Vent*é...

Le lecteur a déjà dû remarquer que l'allitération n'était pas toujours réduite à des consonnes, mais comprenait parfois l'assonance, comme dans le dernier vers cité. Un peu plus loin, dans la seconde scène, après ce vers si remarquablement construit sur quatre *m* allitérées :

Elle *M*eurt — dans *M*es bras — d'un *M*al — qu'elle *M*e cache,

nous trouvons encore cette allitération assonante :

M'ordon—ne *Tou*tefois — d'écar*T*er — *Tout* le monde.

En voici d'autres exemples dans la scène troisième, où l'allitération s'étend jusqu'à des groupes de mots :

Ah ! — s'il vous faut *Rougi*r, — *Rougi*ssez — d'un silence.
Rebel—le *à Tous nos S*oins — *S*our—de *à Tous nos* discours.

Ces allitérations assonantes sont très fréquentes ; en voici quelques exemples divers pris dans Victor Hugo :

Entre *La Zo*—ne obscu—re et *La Zo*—ne enflammée.
De per—les, *De* saphirs, — *D*'onyx, — *De* diamants.
Ces hauteurs, — *Ces* splendeurs, — *Ces* chevaux — de l'aurore.
L'enfant cruel — *Sans* pleurs — *Sans* remords — *Sans* pardon.
Alors — on se pâ*Ma;* — *Ma*rs — embrassa *M*inerve.
Gueux, — *T*u vas nous *CHant*er — *T*on *CHant* — de bête fauve.
Et se *Mit* — à *CHant*er — un *CHant* — *My*stérieux.

Citons encore, en revenant à *Phèdre*, un passage de la troisième scène, qui présente plusieurs exemples remarquables d'allitérations assonantes :

Vous trahissez — *enF*in — vos *enF*ants — malheureux,
Que — vous *P*réci*P*itez — sous un j*ouG* — ri*Gou*reux.
Son*G*ez — qu'un même *JouR* — *LeuR RaviRa* — *LeuR* mè*Re*
Et *Ren*dra — *L'*espé*Ran*—ce au fils — de *L'*ét*Ran*gère.

Le second de ces vers nous fournit un exemple fort curieux d'allitération assonante renversée (*oug*, *gou*), et le troisième un exemple d'allitération assonante rétrograde (*Leur RaviRa Leur*).

Nous sommes bien loin d'épuiser le premier acte de *Phèdre*, et les cinq actes nous fourniraient plusieurs centaines d'exemples. Il en serait de même de toute autre tragédie de Racine, et de toutes les pièces de la *Légende des siècles*. Voici une suite d'exemples pris çà et là dans Racine et dans Victor Hugo. Nous évitons de citer les vers où déjà on avait reconnu des exemples d'harmonie imitative :

Je *M*ourrai, — *M*ais au *M*oins — *M*a *M*ort — *M*e vengera.
A *P*ei—ne *P*arle-*T*-on — de la *T*ris—*T*e Oc*T*avie.
*QU'*impor—te *QU*e César — *C*ontinu—e à nous *C*roire.
Mon nom *P*eut-ê—tre aura — *P*lus de *P*oids — qu'il ne *P*ense.
Ah ! Nar*C*is—*S*e, tu *S*ais — *S*i — de la *S*ervitude.
J'ai *VouLu* — *L*ui *ParLe*r — et ma *V*oix — s'est *P*erdue.
J'aimais — jus*QU'*à ses pleurs — *QU*e je faisais — *C*ouler.
Juni—e a *P*u le *P*lain—dre et *P*artager — ses *P*eines.
Des *P*or—tes du *P*alais — elle sort — é*P*erdue.
*M*ais ce *M*ê—*M*e A*M*urat — ne *M*e pro*M*it — ja*M*ais.

Bajazet, — il est vrai, — m'a *Tout* fai*T* — *ou*blier.
Mais *F*idè—le, mais *F*ier — et mê—me un peu *F*arouche.
Je ne *P*rends *P*oint—*P*our ju—ge un *P*eu—*P*le téméraire.
Que *D*es chiens—*D*évorants—se *D*ispu*T*aien*T*—en*T*re eux.
Ce même enfant — *Tou*jours — *Tout* *P*rê*T* — à me *P*ercer.
Que *PR*ésa—*Ge*, Mathan, — ce *PR*odi—*Ge* incroyable?
*P*ourquoi — vous *P*ressez-vous — de ré*P*on—dre *P*our lui?
Au *D*e*L*à — *D*e ce *L*ieu — gar*D*ez-*V*ous — *D*'a*V*ancer. R.

Omer, — le *P*uissant *PR*ê—tre, aux *PR*ophè—tes *P*areil.
Et les peu—ples *H*agards — qui *H*ur—lent dans les bois.
Comme *S*i — dans les *C*ieux — *C*ette clarté — *S*avait.
Une *BL*ê—me *BL*ancheur — *B*ai—gne les Pyrénées.
Con*FR*on*Tez*-*V*ous; — sen*Tez* — *V*o—tre *FR*aterni*Té*.
Et j'ai *ComPR*is—*QU*'il faut *QU*'un *PR*in—ce *ComP*atisse.
*M*asca—te et son i*M*an, — La *M*ec—que et son é*M*ir.
Il a *Tout;* — c'est pourquoi — ce *Tout*-puis*Sant* — *S'en*nuie.
MêMe un *P*eu — de *P*ardon — se *M*ê—le à son paye*M*ent.
Cette *B*ê—*T*e marchait, — *B*at*T*u—e, ex*T*énuée.
Crièrent-ils. — *Vois*-*Tu*, — la *VoiTu*—re descend.
Quand l'eau profon—de *M*on—te aux *M*ar—ches du *M*usoir.
J'ai *Cou*ru; — j'é*CouT*ais — la mer — *C*omme un *T*onnerre.
Et fait *R*âler — d'hor*R*eur — les ag*Rès* — effa*Rés*. V. H.

L'allitération s'étend souvent à plusieurs vers, qui se trouvent ainsi soumis à une même consonne dominante. Il suffira de présenter au lecteur quelques exemples recueillis çà et là dans Racine et dans Victor Hugo.

*G*ardez — *QU*'avant le *C*oup — votre dessein — n'é*C*late;
Oubliez — jus*QU*e-là — *QU*'Hermio—ne est in*G*rate.

Cet—te *F*érocité, — que tu croyais — *F*léchir,
De tes *F*ai—bles liens — est prê—te à s'af*F*ranchir,

De toutes *P*arts — *P*res*S*é — *P*ar un *P*uis*S*ant — voisin,
Que j'ai *S*u — *S*oulever — con—tre *C*et as*S*as*S*in,
Il me lais—*S*e en *C*es lieux — *S*ouve*Rai*—ne maît*Res*se.

Aux *Pe*Tits — *D*es oiseaux, — il *D*on—ne leur *Pâ*Ture,
Et *S*a bon*T*é — *S*'é*T*end — *S*ur *T*ou—*T*e la na*T*ure.

La dou*C*eur — de *S*a voix, — *S*on enfan—*C*e, *S*a grâ*C*e,
Font — in*S*en*S*iblement — à mon — inimitié
Suc*C*éder... Je *S*erais — *S*en*S*i—ble à la pitié! R.

Il n'avait pas — de *F*an—ge en l'eau — de son moulin,
Il n'avait pas — d'en*F*er — dans le *F*eu — de sa *F*orge.

Un *F*rais par*F*um — sortait — des touf—*F*es d'as*PH*odèle;
Les souf—*FL*es de la nuit — *FL*ottaient — sur *GalGal*a.

Il *P*leu—re; l'em*P*ereur — *P*leu—re de la souffrance
D'avoir *P*erdu — ses *P*reux, — ses douze *P*airs — de France.

Sent Fon—dre et *S'enFon*cer — le bâtiment — qui plonge.
Il *Sent S*'ouvrir — *S*ous lui — l'ombre et l'abî—me et *S*onge.

*P*lus *T*ard, — quan*D* ils seront—*P*rès du *P*è—re et *P*ar*T*is,
*T*u diras, — en *P*leurant: — « Oh! — s'ils é*T*aient *Pe*Tits! »

L'em*P*ereur — ré*P*on*Dit* — au *Duc* — avec bonté :
Duc, — tu ne m'as pas *Dit* — le nom — de la cité. V. H.

Dans quelques-uns de ces exemples, le lecteur apercevra sans doute vaguement un lien mystérieux entre le son et la pensée. C'est ainsi que dans les trois vers pris d'*Athalie* (*La douceur de sa voix*, *etc.*) la sifflante, qui est la consonne dominante, représente à merveille le sentiment de douceur qui s'insinue dans le sein d'Athalie.

L'allitération peut jouer un rôle élevé et unir étroitement le langage poétique à nos sentiments les plus profonds. En voici un exemple, que je choisis parmi beaucoup d'autres que pourrait me fournir l'admirable scène entre Phèdre et Œnone. Celle-ci supplie sa maîtresse mourante de rompre un silence inhumain ; et elle la menace de s'ouvrir la première un chemin chez les morts. Phèdre, dont l'âme se révolte à la pensée de dévoiler la funeste passion qui la tourmente, se retourne vers Œnone et lui dit :

Quel *FR*ui*T* — espères-*T*u — *De T*ant — *De* violence?

Ce vers allitéré, principalement sur la dentale forte, exprime d'une façon saisissante, en se faisant jour entre deux aspirées (*fr* et *v*), l'état d'agitation de Phèdre. Mais, effrayée de l'horrible et criminelle image qu'elle ne peut chasser de sa pensée, elle ajoute, en reliant ce vers au précédent par le rappel de la double articulation initiale :

Tu *FR*émi*R*as — d'hor*R*eu*R* — *S*i je *R*omps — le *S*ilence,

vers qui ne contient pas moins qu'une quintuple allitération de l'*r*, qu'on entend gronder comme des coups de tonnerre répétés, qu'entrecoupent les sifflements d'une furie.

A ce distique, si extraordinairement expressif, Œnone réplique. Son premier vers aussi est allitéré, principalement sur la dentale, mais sur la faible ; faiblesse qu'il rachète par l'emploi de la gutturale forte :

Et — *QU*e me *D*irez-vous, — *QU*i ne cè—*D*e, grands *D*ieux.

Puis, voulant témoigner que l'horreur qu'elle éprouve à l'idée de voir expirer sa maîtresse ne le cède pas à l'horreur que celle-ci ressent à la pensée de son crime, Œnone répond au second vers de Phèdre par celui-ci, qui reproduit la même quintuple allitération sur l'*r* :

A l'hor*R*eu*R* — de vous voi*R* — expi*R*e*R* — à mes yeux?

Ainsi les deux distiques se correspondent et nous rendent, avec une puissance mystérieuse d'expression, dont la concision double le pathétique, les sentiments d'horreur, de révolte et d'effroi qui troublent si profondément ces deux âmes en présence. Art admirable, inimitable, la perfection même!

Je m'arrête dans mes citations; car, avant d'épuiser ce sujet, il faudrait épuiser Racine. Il me reste cependant, avant de passer à l'assonance, une dernière observation à faire. L'allitération est une force qu'il faut savoir diriger. Pour produire un effet puissant, les lettres allitérantes doivent frapper les syllabes rythmiques; tandis que, pour obtenir des effets dégradés et, si l'on peut parler ainsi, des demi-teintes, on devra éviter les attaques redoublées sur les syllabes de l'arsis, disposer au contraire les consonnes allitérantes devant les syllabes atones de la thésis, et parfois même en amortir encore le choc au moyen de syllabes muettes. C'est ainsi, par le choix et l'emploi judicieux des consonnes allitérées, gutturales, dentales, labiales, liquides ou nasales, fortes ou faibles, que le poète parvient à exprimer jusqu'aux plus fugitives nuances du sentiment qui l'inspire, à amplifier ou à voiler la sonorité de son

vers, qui devient à sa volonté facile, coulant, rapide ou languissant, clair, strident, rauque ou éclatant.

On pourrait pousser encore plus loin cette étude de l'allitération, chercher l'affinité des articulations, simples ou doubles, les unes pour les autres, en un mot découvrir les lois qui règlent les rapports des consonnes entre elles. Dans ce vers bien connu de Boileau :

Le cha*GR*in monte en *CR*ou*P*e et *G*a*L*o*P*e ave*C* *L*ui,

il y a un curieux enchaînement d'allitérations et d'assonances : *gr* allitère avec *cr*, le *p* avec le *p ;* puis le poète dépouille les articulations doubles de la liquide *r* et reprend les gutturales ; de telle sorte que les sons vont du complexe au simple, *gr—cr—g—c*. De plus, la liquide douce *l* se trouve substituée à l'*r* dans la seconde partie du vers, et nous avons ce tableau : *gr—cr—gl —cl*. Quant aux assonances, les syllabes nasalées ou adoucies *in* et *ou* s'éclaircissent vers la fin du vers et laissent apparaître les voyelles orales correspondantes *o* et *i*. On voit avec quelle habileté le système des consonnes est lié dans toutes ses parties, et le système des voyelles disposé suivant une gamme ascendante. C'est l'application, à la langue des vers, de ce que les lois du langage renferment de plus exquis, de plus délicat et, ajoutons-le, de plus mystérieux.

Nous avons à peine mis le pied sur le seuil de cette étude, et cependant nous ne saurions aller plus loin. Ce sujet mériterait d'être étudié et traité à part, avec l'ampleur qu'il mérite. Il doit nous suffire ici d'avoir appelé l'attention sur ces effets peu connus d'allitéra-

tion et sur la nécessité d'ordonner le langage poétique jusque dans le choix harmonieux des lettres. Rien ne doit être négligé dans l'art de charmer et de séduire les oreilles des hommes. Sous ce rapport, Racine est un modèle que les poètes ne devront jamais se lasser d'étudier. C'est le maître par excellence de la délicatesse et de l'harmonie du langage.

CHAPITRE XII

DE L'ASSONANCE

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, combien les traités de versification avaient mal à propos proscrit la répétition d'une même lettre dans une suite de mots. Ils n'ont pas été plus heureux en proscrivant les assonances. Après avoir constaté, ce qui est vrai, que l'oreille est très sensible aux assonances, ils concluent qu'il faut soigneusement les éviter en prose aussi bien qu'en vers. Cette conclusion ne peut logiquement se déduire des prémisses. Si l'oreille sent très vivement les assonances, il faut en conclure que le poète trouvera dans l'assonance un moyen puissant et certain d'agir sur l'oreille de l'auditeur et de traduire la nature d'un sentiment par une sensation acoustique. Or, ce chapitre a précisément pour but de faire voir que les vers français sont soumis aux lois de l'assonance, de même que nous avons fait voir qu'ils l'étaient à celles de l'allitération.

On appelle assonance la parité du son de la voyelle qu'offrent deux syllabes toniques qui ont des articulations initiales et finales différentes. Dans les vers, l'asso-

nance sera donc la parité du son de la voyelle qu'offriront les syllabes rythmiques d'un vers ou d'une suite de vers. Je néglige volontairement, pour ne pas compliquer inutilement ce sujet, les assonances entre les syllabes toniques ou atones. Ainsi, dans ce vers de Racine :

Titus — *en* m'*em*br*a*ss*an*t — m'*a*m*e*n*a* — d*e*v*an*t vous,

on relèvera plusieurs assonances entre syllabes rythmiques, toniques et atones. Mais nous croyons utile de circonscrire un sujet trop vaste, et nous ne nous occuperons que des assonances entre syllabes rythmiques. Notre étude, ainsi réduite, sera considérablement simplifiée, puisque ce même vers ne présentera aucune assonance rythmique.

On sait que le régime de l'assonance finale du vers était celui de la poésie française au moyen âge. Or, lorsqu'on eut passé de l'assonance à la rime, la poésie, loin de répudier l'assonance, la conserva comme un moyen musical de mettre en évidence, par des rappels de sons, les accents intérieurs du vers. Nous avons ainsi à étudier les assonances que l'oreille perçoit dans le vers, dans le distique, et enfin dans une suite quelconque de vers, à mesure que l'accent rythmique fait retentir les voyelles qu'il frappe et qu'il prolonge. Quant aux voyelles non rythmiques, elles peuvent rappeler les mêmes assonances ou en faire entendre d'autres, offrir ainsi des rapports de sons plus éloignés, et constituer un régime affaibli d'assonances, qui se lie étroitement à celui des consonnes; car c'est de ces der-

nières que les voyelles non rythmiques reçoivent souvent le passager éclat qui les distingue de leurs voisines, atones comme elles.

La voyelle assonante est, en réalité, une note musicale, puisque c'est sur les voyelles que se pose successivement la voix du chanteur, et que, dans la déclamation ou récitation théâtrale, la voix donne aux voyelles accentuées une valeur que l'on peut, sans trop d'exagération, qualifier de musicale. Toutefois, ce caractère particulier de la voyelle est, en grande partie, dû à la voix, qui doit, dans la récitation, étendre sensiblement, quoique sans affectation, les limites entre lesquelles, dans le langage ordinaire, elle se meut sur l'échelle des sons. Il faut encore se rappeler ici ce que nous avons dit dans un précédent chapitre. La voyelle a un caractère musical personnel, si l'on peut s'exprimer ainsi, qu'elle tient de sa nature propre et que les accents rythmiques ont précisément pour but de lui permettre de manifester à l'oreille de l'auditeur.

Il faut donc soigneusement distinguer ce que, par une exagération volontaire, j'appellerai le chant du récitateur, de la nature de son propre à la voyelle. Une modulation exécutée sur une voyelle porte à différentes hauteurs cette voyelle qui, cependant, reste identique à elle-même. En outre, un acteur peut prononcer une suite de vers dans le haut ou dans le bas de la voix, suivant le sentiment qu'il a du sens général du morceau ; mais il doit faire la plus grande attention à conserver les relations qui existent entre les voyelles successives qui portent les accents rythmiques. Rien ne

nous choquerait plus qu'un acteur qui, par suite d'une prononciation vicieuse, altérerait le son des voyelles et, par exemple, prononcerait l'*o* comme un *e*, ce que font souvent les gens du peuple. Il ne faut pas, en d'autres termes, qu'il modifie ou qu'il contrarie le régime assonant du vers, qui est la partie la plus délicate du travail poétique. Un poète, en effet, poursuit de tous ses efforts la correspondance des sons et des sentiments. Un sentiment vif, éclatant se manifestera mieux, par exemple, sur les voyelles *a* et *o* que sur les voyelles *an* et *on*. L'assonance est directement associée aux sentiments successifs qui agitent l'âme du poète ou des héros qu'il met en scène; et on peut dire qu'il n'y a pas de nuance de sentiment qu'il soit dans l'impossibilité d'exprimer avec le secours de voyelles, et dont il ne puisse à son gré éteindre ou amplifier l'effet par le moyen des combinaisons assonantes.

Avant d'entrer dans l'examen des assonances, je voudrais dire quelques mots de l'effet purement musical que la voyelle exerce sur l'oreille. Une voyelle, nous le rappellerons, est une combinaison complexe de sons; elle est formée par un chœur d'harmoniques. Quand on prononce une suite de voyelles, l'oreille perçoit (perception très vague, que l'habitude nous empêche d'analyser), non seulement chaque son fondamental, mais encore un son situé plus haut sur l'échelle musicale. C'est un des harmoniques que la bouche, agissant comme résonnateur, et au moyen de la masse d'air qu'elle contient, enfle et développe dans une proportion plus grande que les autres sons partiels. De sorte qu'au-

dessus du dessin mélodique que forment les sons fondamentaux voltige une seconde suite mélodique de sons partiels qui exerce sur l'oreille un charme tout particulier. Les personnes qui ont une oreille très délicate, celles qui sont le plus sensibles au plaisir musical, perçoivent presque nettement ces harmoniques qu'on croit entendre résonner dans un lointain un peu vague. On peut se rendre compte, en analysant la suite musicale des harmoniques, du plaisir acoustique que nous éprouvons à notre insu à l'audition d'une suite de voyelles. Je vais essayer d'en présenter un exemple. On connaît ces vers célèbres et si souvent cités de la *Phèdre* de Racine :

Aria—ne, ma sœur, — de quel amour — blessée,
Vous mourû—tes aux bords — où vous fû—tes laissée !

Le second vers, une merveille, a toute sa sonorité concentrée dans le mot *bords* qui porte l'accent rythmique de l'hémistiche, et dans lequel le son plein de l'*o* est frappé par la dentale *b* et prolongé par l'*r*. Cette dentale est le centre de quatre allitérations formées par le *v*, l'*r*, le *t* et l'*s*. Nous les mettrons en évidence :

*V*ous mou*R*û—*T*e*S* au bo—*R*' où *V*ous fû—*T*es lais*S*ée.

Nous omettons plusieurs observations pour en arriver aux assonances rythmiques, toniques et atoniques, que nous allons mettre en relief :

V*ou*s mou*rû*—tes aux bords — *où* vo*us* f*û*—tes laissée.

Ainsi les gammes assonantes du premier et du troi-

sième élément rythmique sont identiques, *ou*, *ou*, *u*, et semblablement disposés de chaque côté du centre de sonorité. Mais la première partie de la période mélodique se résout sur le son plein de *bords*, tandis que la seconde se résout sur la finale de *laissée*, qui monte et s'éteint comme dans la dernière expiration d'une plainte.

C'est notre oreille qui transporte en nous toutes ces nuances délicates d'un sentiment profond; mais elle-même, quelle impression reçoit-elle? Comment est-elle musicalement affectée par les voyelles si bien choisies et si harmonieusement disposées par le poète? C'est ce dont il est assez facile de se rendre compte, bien qu'approximativement, puisque les recherches faites sur la nature des voyelles, principalement en Allemagne, en Angleterre et en Hollande, ont produit des résultats qui diffèrent en quelques points. Bien entendu, nous le répétons, il ne s'agit pas ici des sons fondamentaux, mais de la suite aérienne des sons harmoniques que la bouche, par la disposition qu'elle prend, envoie à notre oreille avec une intensité particulière. Pour les deux premières syllabes du vers, *vous*, *mou*, la bouche est accordée sur un *fa* très bas (indice 1); mais pour monter à la syllabe rythmique *ru*, elle se dispose sur un *sol* très élevé (indice 4). Ce premier élément du vers est ainsi composé de deux gémissements sourds, d'où jaillit la plainte aiguë de l'accent rythmique. Le second, *aux bords*, contient le point central de sonorité ; la voix de Phèdre redescend sur un *si* bémol (indice 2), au moyen du son fort et plein de l'*o*. Le troisième élément ryth-

mique reproduit le premier avec la même disposition de deux gémissements sourds et d'une plainte, pour lesquels la bouche s'accorde successivement sur les trois notes *fa*$_1$, *fa*$_1$, *sol*$_4$. Mais tandis que la voix était redescendue à l'hémistiche sur un si bémol (indice 2), ici elle s'élance plus haut, au contraire ; et pour tenir l'accent de la rime, *laissée*, la bouche s'accorde sur la plus haute note du vers, sur un *si* bémol (indice 4), à deux octaves de l'accent de l'hémistiche, après avoir, au moyen de la syllabe *lais*, repassé sur le *sol* (indice 4), qui rappelle les deux accents rythmiques assonants r*u* et *fu*. Ainsi la plainte de Phèdre s'exhale dans une note aiguë et va s'éteindre dans l'inaccessible espace.

On voit par cette analyse dans quels rapports merveilleux les harmoniques des voyelles se trouvent avec la sombre et lamentable tristesse de Phèdre. On dira sans doute que Racine n'a pas songé à tout cela. En effet, il ne l'a pas *pensé*, mais il l'a *senti,* et son oreille n'a été satisfaite que lorsqu'il a eu trouvé, par une intuition qui est précisément le génie, le rapport mélodique des paroles de Phèdre avec la douleur mortelle qui la tourmente. Il y a donc dans ce vers, qu'on ne saurait trop admirer, un accord, que dis-je ! une manifeste sympathie entre les sons choisis par le poète et les sentiments qu'il a voulu exprimer. Nous en verrons plus loin d'autres exemples, pris, non dans un vers, mais dans une suite de vers. Nous ne voulons pas, d'ailleurs, insister plus que de raison sur la valeur psychologique des sons, question profonde et obscure, que l'on ne pourrait éclaircir que de quelques remarques générales.

Après avoir montré, par cet exemple, à quelles nuances délicates d'effet le poète peut atteindre par le choix et la disposition des voyelles, je n'aurai plus besoin d'insister sur l'importance qu'il doit attacher à l'étude des assonances. Je rentre donc dans la versification proprement dite.

L'assonance, étant la parité du son des voyelles dans les syllabes rythmiques, peut tour à tour mettre en relief les sept sons brefs *a*, *é*, *i*, *o*, *u*, *eu*, *ou*, auxquels il faut ajouter les sept sons longs correspondants, *â*, *ê*, *î*, *ô*, *û*, *eû*, *oû*. Toutefois, de ces voyelles longues on peut retrancher *î*, *û*, *oû*, qui ne présentent pas pour l'oreille un son essentiellement différent de la voyelle brève; tandis que l'oreille traite comme deux sons distincts *a* et *â* (*bras* et *pas*), *é* et *è* (*bonté* et *père*), *o* et *ô* (*homme* et *fantôme*), *eu* et *eû* (*malheur* et *jeu*). A ces voyelles pures, brèves ou longues, dites orales, s'ajoutent les nasales *an*, *in*, *on*, *un*. La langue française ne comporte pas d'autres assonances. Les groupes *ai*, *ei*, *au*, *eau*, *œu*, *am*, *ain*, *aim*, *eun*, etc, ne présentent que des différences purement orthographiques avec les voyelles orales ou nasales précédentes. Quant aux diphtongues, elles sont composées de deux voyelles successives, liées entre elles, dont la dernière seule est assonante, et dont la première est une voyelle surabondante. L'oreille accepte pour une syllabe ces deux sons, sur le second desquels la voix pose l'accent. Pour trouver l'assonance des diphtongues, il suffit de les mettre dans la bouche d'un chanteur. Dans *moi*, *point*, les voyelles assonantes sur lesquelles le chanteur

pourra tenir sa voix sont *a* et *in*. Au contraire, dans d'autres mots, tels que *merveille, bataille*, les voyelles assonantes sont *è* et *â*, car l'*i* ne sert qu'à modifier la prononciation de l'*l*.

Ces explications préliminaires données, nous dirons que l'assonance peut être forte ou faible : forte, quand elle a lieu entre deux voyelles brèves, ou deux voyelles longues, ou deux voyelles nasales ; faible quand elle a lieu entre une brève et une longue (*tomber* et *belles*, *amena* et *âme*, etc.), entre une orale et une nasale (*ami* et *chemin*, *pas* et *tombant*, etc.). On peut rappeler que dans les poèmes du moyen âge l'assonance faible était admise au même titre que l'assonance forte. Quant à la disposition des assonances, nous distinguerons celles qui se font entendre dans un vers, celles que présentent les syllabes rythmiques de deux vers formant distique, et celles qui relient deux vers ne formant pas distique, c'est-à-dire ne rimant pas entre eux.

Comme pour l'allitération, afin de ne pas paraître mettre toute la poésie française à contribution pour fournir un petit nombre d'exemples, nous limiterons le champ dans lequel nous les choisirons au premier acte de *Phèdre* et aux premières pages du *Satyre*. D'ailleurs, nous laisserons de côté les assonances faibles et nous ne considérerons que les cas d'assonance forte. Pour donner au lecteur une idée exacte du rôle important que joue le régime assonant, nous dirons que, sur les trois cent soixante-six vers qui forment le premier acte de *Phèdre*, cent cinquante-quatre vers présentent des assonances fortes, soixante-douze des assonances faibles

entre brèves et longues, et quarante-quatre des assonances faibles entre orales et nasales. En outre, si des quatre-vingt-seize vers restants on retranche ceux qui sont reliés par des assonances, soit avec le vers précédent, soit avec le suivant, il restera une quinzaine de vers tout au plus paraissant échapper aux lois de l'assonance. Naturellement, ces nombres ne sont qu'approximatifs. Cependant, rencontre digne de remarque, bien que le hasard seul ait dû produire la similitude des nombres, dans les trois cent soixante-six premiers vers du *Satyre*, cent cinquante-quatre vers présentent également des assonances fortes.

Les formules assonantes sont au nombre de quatorze, que nous distinguerons les unes des autres, en désignant par des lettres italiques semblables les syllabes rythmiques qui assonent entre elles. Six formules règlent l'assonance entre deux syllabes rythmiques diversement placées :

a — b — *c* — *c*
a — *b* — *b* — c
a — *a* — b — c
a — b — c — *a*
a — b — *a* — c
a — *b* — c — *b*

Trois présentent le tableau de deux assonances se combinant diversement dans un même vers,

a — *a* — *b* — *b*
a — *b* — *b* — *a*
a — *b* — *a* — *b*

Quatre autres sont relatives à trois accents rythmiques d'un vers présentant la même assonance :

a — *b* — *b* — *b*
a — *a* — *a* — b
a — b — *a* — *a*
a — *a* — b — *a*

Une, enfin, met en évidence l'assonance identique que font entendre les quatre accents d'un vers :

a — *a* — *a* — *a*

Nous allons faire suivre chacune de ces formules d'un petit nombre d'exemples, pris dans la *Phèdre* de Racine et dans le *Satyre* de Victor Hugo :

a — b — *c* — *c*

J'igno—re le destin — d'une *tê*—te si *chè*re.
Aimeriez-vous, — seigneur ? — A*mi*, — qu'oses-tu *di*re ?
Peux-tu — me demander — le désa*veu* — hont*eux*.
Aurais—je pour vainqueur — dû chois*ir* — Aric*ie*.
D'une pudi—que ardeur — n'eût brû*lé* — pour Thé*sée*. R.

Ce libertin — était — à la *ro*—se dé*vot*.
Et l'or—dre redouta—ble atten*du* — par Mer*cu*re.
Et mê—me la clameur — du triste *lac* — Stym*pha*le.
Ont maintenant — la plai—e incu*ra*—ble d'un *as*tre.
Il a marché — dessus — en traver*sant* — mon *an*tre. V. H.

a — *b* — *b* — c

C'est peu — qu'avec son *lait* — une *mè*—re amazone.
Procus—te, Cercy*on*, — et Sci*ron*, — et Sinis.
Et la Crè—te fu*mant* — du *sang* — du Minotaure.

Un désor—dre éter*nel* — *rè*—gne dans son esprit.
Par des vœux — assi*dus* — je *crus* — la détourner. R.

On eût dit — qu'il trem*blait*, — tant c'*était* — ravissant.
De per—les, de sa*phirs*, — d'o*nyx*, — de diamants.
Secouaient — dans le *jour* — des *gout*—tes de rosée.
Des cheveux — au tri*dent* — et du *sang* — à la foudre.
Les armu—res des *dieux* — dans le *bleu* — vestiaire. V. H.

a — *a* — b — c

J'ai deman*dé* — Thé*sé*—e aux peu—ples de ces bords.
De ses *jeu*—nes er*reurs* — désormais — revenu.
Ah ! sei*gneur*, — si votre *heu*—re est une fois — marquée.
Comm*an*—de au plus beau *sang* — de la Grè—ce et des dieux.
Acca*blant* — vos en*fants* — d'un empi—re odieux. R.

Ces hau*teurs*, — ces splen*deurs*, — ces chevaux — de l'Aurore.
Et par mo*ments* — avec l'en*cens*, — les cœurs, — les vœux.
Les *hai*—nes deve*naient* — des ly—res sous leurs pieds.
Va, dit-*il*. — Et l'on *vit* — apparaî—tre le faune.
Et Di*a*—ne cher*cha* — sur son dos — une flèche. V. H.

a — b — c — *a*

Et depuis *quand*, — seigneur, — craignez-vous — la pré*sen*ce?
Que votre e*xil* — d'abord — signala — son cré*dit*.
Je *fuis*, — je l'avoûrai, — cette jeu—ne Ari*cie*.
Voulez-*vous* — sans pitié — laisser finir — vos *jours?*
O *hai*—ne de Vénus ! — ô fata—le co*lère* ! R.

Quoique à *pei*—ne fut-il — au seuil — de la ca*ver*ne.
Derrière *eux*, — comme un or—be effrayant, — couvert *d'yeux*.
Il boi*tait*, — tout gêné — de sa fan—ge pre*mière*.
Son *scep*—tre était un ar—bre ayant pour fleur — la *règle*.
Tout ces *mons*—tres, partout, — de la tê—te au ta*lon*. V.H.

a — b — *a* — c

Et fi*xant* — de ses vœux — l'incons*tan*—ce fatale.
Ja*mais* — l'aimable sœur — des cru*els* — Pallantides.
De l'obs*ta*—cle éternel — qui nous *a* — séparés.
Quels cou*ra*—ges Vénus — n'a-t-elle *pas* — domptés!
Mais que *sert* — d'affecter — un su*per*—be discours? R.

Interro*ger* — le nid, — question*ner* — le souffle.
Son œil las*cif* — errait — la nu*it* — comme une flamme.
Il s'é*tait* — si crûment — dans les ex*cès* — plongé.
Quand le sa*ty*—re fut — sur la *ci*—me vermeille.
A la *fois* — par les yeux, — l'odo*rat* — et l'ouïe. V. H.

a — *b* — c — *b*

Et si — lorsque avec *vous* — nous tremblons — pour ses *jours*.
Seigneur, — m'est-il per*mis* — d'expliquer — votre *fui*te?
Les forêts — de nos *cris* — moins souvent — reten*tis*sent.
J'en ai trop — prolon*gé* — la coupa—ble du*rée*.
Pourvu — que de ma *mort* — respectant — les ap*pro*ches.
Le roi n'est plus, — ma*da*—me ; il faut pren—dre sa *pla*ce.
J'ai cru — de ce pé*ril* — vous devoir — aver*tir*. R.

Nuit et jour — poursui*vant* — les va—gues formes *blan*ches.
En voyant — la col*li*—ne on nommait — le sa*ty*re.
Qui jouait — de la *flû*—te au fond — du crépus*cu*le.
Pour ce songeur — ve*lu*, — fait de fan—ge et d'a*zur*.
Qu'il était — dénon*cé* — par la cail—le et le *geai*.
De mol—les nudi*tés* — sans fin — continuées.
Des fem—mes, Dana*é*, — Lato—ne, Sémé*lé*. V. H.

a — *a* — *b* — *b*

Et vous met*tant* — au *rang* — du *res*—te des mor*tels*. R.

Dans le grand *bois* — sau*va*—ge au *pied* — du mont sa*cré*.
Il fai*sait* — une *tel*—le or*gi*—e avec les *lis*.
Et la *guer*—re sor*tait* — du *pli* — de sa na*r*ine.
Et l'hi*ver* — se te*nait* — les *cô*—tes sur le *pô*le. V. H.

a — *b* — *b* — *a*

Vous a-*t-el*—le for*cé* — d'encen*ser* — ses au*tels?*
Grâces au *ciel* — mes *mains* — ne sont *point* — crimi*nel*les.
Même au *pied* — des au*tels* — que je fai*sais* — fu*mer*. R.

Si *l'eau* — murmurait : *J'ai*—me ! il la pre*nait* — au *mot*.
Les *myr*—tes, les sor*biers* — de ses bai*sers* — pâ*lis*.
A ton *an*—tre, à ton *lac*, — à tes *bois* — murmu*rants*. V. H.

a — *b* — *a* — *b*

So*leil*, — je te viens *voir* — pour la der*niè*—re *fois*.
Déjà *mê*—me Hippo*ly*—te est tout *prêt* — à par*tir*. R.

On eût *dit* — que sa *hai*—ne invi*si*—ble tom*bait*. V. H.

a — *b* — *b* — *b*

Il n'en faut point — dou*ter ;* — vous ai*mez*, — vous brû*lez*.
Elle meurt — dans mes *bras* — d'un *mal* — qu'elle me *ca*che.
Mes yeux— le retrou*vaient*—dans les *traits*—de son *pè*re. R.

Il vivait là, — chas*sant*, — rê*vant*, — parmi les *bran*ches.
De rayons — et d'é*clairs* — que Jupi*ter* — gou*ver*ne.
Son pou—ce et son in*dex* — fai*saient* — dans les té*nè*bres.
La meu—te de Di*a*—ne aboy*a* — sur l'Œ*ta*. V. H.

a — *a* — *a* — b

Cher Théra*mè*—ne, ar*rê*—te, et res*pec*—te Thésée.
Je me *suis* — applau*di* — quand je me *suis* — connu.
En croirez-*vous* — tou*jours* — un fa*rou*—che scrupule?

La *rei*—ne touche *pres*—que à son *ter*—me fatal.
Aimez-*vous?* — De l'a*mour* — j'ai *tou*—tes les fureurs.
Je le *vis*, — je rou*gis*, — je pâ*lis* — à sa vue. R.

Les *bê*—tes qui pas*saient* — leur *tê*—te entre les branches.
Où *l'om*—bre se fait *on*—de, où *vont* — des fleuves noirs.
Der*riè*—re Jupi*ter* — rayon*nait* — Cupidon. V. H.

a — b — *a* — *a*

Hippo*ly*—te, en partant, — *fuit* — une autre enne*mie*.
Ne m'ont ac*quis* — le droit — de fail*lir* — comme *lui*.
Fai—re de votre mort — les fu*nes*—tes ap*prêts*.
O dése*spoir!* — ô cri—me! ô déplo*ra*—ble *ra*ce! R.

Il é*tait* — fort infâ—me, au mois de *mai*, — cet *ê*tre.
Jupi*ter* — aux trois yeux — son*geait*, — un pied sur l'*ai*gle.
Les immor*tels* — penchés — par*laient* — aux immor*tel*les.
A*vril*, — avec Tellus, — *pris* — en flagrant dé*lit*. V. H.

a — *a* — b — *a*

Quand pour*rai*—je, au tra*vers* — d'une no—ble pous*sière*.
Ma*da*—me, et de l'É*tat*, — l'au—tre oubliant les *lois*. R.

a — *a* — *a* — *a*

Tout m'af*fli*—ge et me *nuit* — et cons*pi*—re à me *nui*re. R.

Parmi les exemples suffisamment nombreux que je viens de faire passer sous les yeux du lecteur, quelques-uns sont remarquables et mériteraient d'arrêter un instant notre attention. Mais le sujet est si vaste que nous devons laisser au lecteur le soin et sans doute le plaisir d'étudier lui-même dans leurs détails ces différents effets de sonorité, produits par l'alliance de l'alli-

tération et de l'assonance, et leurs rapports avec l'idéal entrevu par le poète.

L'assonance, ainsi que nous l'avons dit, ne doit pas être considérée seulement dans les vers pris isolément; elle s'ajoute souvent à la rime pour unir plus étroitement les deux vers d'un distique; c'est elle encore qui enchaîne les uns aux autres les vers que ne semble relier aucun autre lien, formant ainsi, en dehors de ces allitérations assonantes qu'on appelle des rimes, une sorte de mélodie, composée d'échos imprévus, voix inattendues qui de vers en vers s'appellent et se répondent. Ces assonances complexes sont si nombreuses qu'il serait fort long de les énumérer. Nous les diviserons en trois classes : premièrement, les assonances directes; deuxièmement, les assonances obliques, et troisièmement, les assonances croisées.

Nous commencerons par les assonances directes dont nous donnerons les formules avant les exemples. Les lettres romaines accentuées dans les formules indiquent les syllabes rythmiques du second vers qui n'assonent pas avec celles du premier vers. Dans quelques exemples on verra se combiner différents systèmes d'assonances, que nous avons indiquées.

a — b — c — *d*
a — b′ — c′ — *d*

J'ai visi*té* — l'Éli—de et, laissant — le Té*na*re,
Pas*sé* — jusqu'à la mer — qui vit tomber — I*ca*re.

Dans mes *lâ*—ches soupirs — d'autant plus — mépri*sa*ble,
Qu'un long a*mas* — d'honneur — rend Thésé—e excu*sa*ble.

Vous offen*sez* — les dieux, — auteurs — de votre *vie;*
Vous trahis*sez* — l'époux — à *qui* — la foi vous *lie*. R.

Et de *plus* — il était — voleur, — l'aventu*rier*.
Her*cu*—le l'alla pren—dre au fond — de son ter*rier*.

Pour*tant*, — je te fais grâ—ce, ayant ri. — Je te *rends*·
A ton *an*—tre, à ton lac, — à tes bois — murmu*rants*. V. H.

a — *b* — c — *d*
a′ — *b* — c′ — *d*

Mais — quand tu récit*ais* — des *faits* — moins glori*eux*,
Sa foi, — partout of*fer*—te et reçu—e en cent *lieux*.

Hélas! — dieux tout-puis*sants*, — que nos pleurs — vous a*pai*sent
Que ces vains — orne*ments*, — que ces voi—les me *pè*sent.

J'ai cru, — de ce pé*ril*, — vous devoir — aver*tir;*
Déjà *mê*—me Hippo*ly*—te est tout *prêt* — à par*tir*. R.

Le Zodia—que ay*ant* — autour — de ses es*sieux*
Douze spec—tres tor*dant* — leur chaî—ne dans les *cieux*.

Pour al—gue le buis*son*, — la mous—se pour *épon*ge.
La végétati*on* — aux mille tê—tes *son*ge. V. H.

a — b — *c* — *d*
a′ — b′ — *c* — *d*

Et d'ailleurs, — quels périls — vous peut *fai*—re cou*rir*
Une fem—me mouran—te et qui *cher*—che à mou*rir?*

Et les os — dispersés — du gé*ant* — d'Épi*daure*,
Et la Crè—te fum*ant* — du *sang* — du Mino*taure*.

Et moi-mê—me, à mon tour, — je me ver*rais* — lié,
Et les dieux — jusque-là — m'au*raient* — humilié. R.

Écho — barricadait — son *an*—tre trop peu *sûr*
Pour ce songeur — ve*lu*, — fait de *fan*—ge et d'az*ur*.

La grena—de mon*trait* — sa *chair* — sous sa tu*ni*que.
Le rut — religieux — du grand *cè*—dre cy*ni*que. V. H.

a — *b* — c — *d*
a — *b* — c′ — *d*

De*puis* — que sur ces *bords* — les dieux — ont envoy*é*
La *fil*—le de Mi*nos* — *et* — de Pasiphaé.

Acca—*blant* — vos en*fants* — d'un empi—re odi*eux*,
Com*man*—de au plus beau *sang* — de la Grè—ce et des *dieux*.

Quand — tu me dépei*gnais* — ce héros — intré*pi*de
Conso*lant* — les mor*tels* — de l'ab*sen*—ce d'Al*ci*de. R.

a — b — *c* — *d*
a — b′ — *c* — *d*

Ja*mais* — l'aimable sœur — des cru*els* — Pallan*ti*des
Trempa-*t-el*—le aux complots — de ses *frè*—res per*fi*des?

Et sa *hai*—ne, irritant — une *flam*—me re*bel*le,
Prê—te à son ennemi—e une *grâ*—ce nou*vel*le. R.

Les immor*tels* — penchés — par*laient* — aux immor*tel*les ;
Vulcain dan*sait*, — Pluton — di*sait* — des choses *tel*les...

Il avan*çait*, — ayant — devant *lui* — le grand *voi*le
Sous le*quel* — le matin — *glis*—se sa fraîche é*toi*le. V. H.

a — *b* — *c* — *d*
a' — *b* — *c* — *d*

Aimeriez-vous, — sei*gneur* ? — A*mi*, — qu'oses-tu *di*re ?
Toi, — qui connais mon *cœur* — de*puis* — que je res*pi*re. R.

a — *b* — *c* — *d*
a — *b* — *c* — *d*

Mon *mal* — vient de plus *loin*. — A *pei*—ne au fils d'E*gée*
Sous les *lois* — de l'hy*men* — je m'é*tais* — enga*gée*.... R.

Et la *guer*—re sor*tait* — du *pli* — de sa na*r*ine;
Il médi*tait* — a*vec* — Thé*mis* — dans sa poi*tr*ine. V. H.

Parmi les cas nombreux et variés que peuvent offrir les assonances obliques, nous ne citerons que les plus saillants.

a — b — *c* — *d* *a* — b — c — *d*
c — b′ — c′ — *d* a′ — b′ — *a* — *d*

Enfin, — en le cherchant, — je sui*vrai* — mon de*voir*,
Et je fui*rai* — ces lieux — que je n'o—se plus *voir*.

Et vous met*tant* — au *rang* — du *res*—te des mort*els*,
Vous a-*t-el*—le for*cé* — d'encen*ser* — ses au*tels?*

Mes yeux — sont éblouis — du *jour* — que je re*voi*
Et mes ge*noux* — tremblants — se déro—bent sous *moi*.

Puisque Vé*nus* — le veut, — de ce sang — déplo*r*able
Je péris — la derniè—re et la *plus* — misé*r*able. R.

En voyant — la colli—ne, on nom*mait* — le sa*ty*re ;
On connais*sait* — Stulcas, — fau—ne de Pallan*ty*re.

Soudain — il se courba — sous un *flot* — de clar*té*,
Et le ri*deau* — s'étant — tout à coup — écar*té*...

Hercule dit : — « Voilà — le *drô*—le en questi*on*. »
« *Fau*—ne, » dit Jupiter, — le grand — amphicty*on*...

Et s'en*fuit*, — et s'alla — plain—dre dans l'Empy*rée;*
Il avait — l'innocen—ce impu*di*—que de *Rhée*. V. H.

a — *b* — *c* — *d* a — *b* — c — *d*
b — *c* — c′ — *d* a′ — *a* — *b* — *d*

J'igno—re jusqu'aux *lieux* — qui le *peu*—vent ca*cher*.
Et dans quels *lieux*,— sei*gneur*,— l'allez-vous donc — cher*cher?*

Oublions-*les* — ma*da*—me, et qu'a tout — l'ave*nir*
Un silen—ce éter*nel* — *ca*—che ce souve*nir*. R.

Il guettait — dans les *lacs* — qu'om*bra*—ge le bou*leau*
La na*ïa*—de qu'on *voit* — radieu—se sous *l'eau*.

Et les loups — firent *si*—gne aux *ti*—gres d'écou*ter;*
On *vit* — selon le *ryth*—me étran—ge s'agi*ter*...

Gès, — qui, le soir, ri*ait* — sur le Ména—le as*sis;*
Bos, — l'ægipan de *Crè*—te; on enten*dait* — Chry*sis*. V. H.

a — *b* — c — *d*
b — b′ — *b* — *d*

Mourez donc, — et gar*dez* — un silen—ce inhu*main;*
Mais pour fer*mer* — vos yeux — cher*chez* — une autre *main*.

Mada—me, je ces*sais* — de vous presser — de *vi*vre,
Déjà *mê*—me au tombeau — je son*geais* — à vous *sui*vre. R.

Ouvertu—re du *puits* — de l'infi*ni* — sans *bor*ne,
Cercle hor*ri*—ble où le Chien — *fuit* — près du Capri*cor*ne.

Dans le trois*iè*—me er*rait* — l'avenir — comme un *son*ge;
Il ressem*blait* — au gouf—fre où le so*leil* — se *plon*ge. V. H.

Ajoutons que deux vers qui font entendre chacun une

suite d'assonances différentes peuvent être reliés par une troisième assonance commune. En voici un exemple :

a — *B* — *a* — *c*
a' — *B* — *a'* — *c*

Re*gar*—de la fo*rêt* — formi*da*—ble man*ger;*
Le sa*ty*—re sem*blait* — dans l'a*bî*—me son*ger*. V. H.

Parmi les assonances croisées, nous ne citerons de même que les plus remarquables.

a — *b* — c — *d*
b — *a* — c' — *d*

Ou*vrait* — les deux bat*tants* — de sa por—te so*no*re ;
Blancs, — ils apparais*saient* — formida—bles d'au*ro*re. V. H.

a — *b* — *c* — *d*
c — *b* — *a* — *d*

Dé*jà* — pour satis*fai*—re à votre *jus*—te *crain*te,
J'ai cou*ru* — les deux *mers* — que sé*pa*—re Co*rin*the. R.

Ce dernier exemple est fort curieux par l'ordre inverse des assonances *a*, *è*, *u*, *in*, dans le premier vers ; *u*, *è*, *a*, *in*, dans le second.

Il faut nous hâter et nous restreindre dans ce sujet infini. Il nous reste à donner quelques exemples des assonances directes, obliques et croisées qui relient les vers ne rimant pas entre eux. Toutes les formules précédentes se représenteront naturellement ; nous nous contenterons de citer quelques exemples, et le lecteur les rattachera aisément aux formules générales.

Lasse en*fin* — d'elle-*mê*—me et du *jour* — qui l'éclaire,
Peut-*el*—le contre *vous* — former — quelque des*sein?*

Quel *char*—me ou quel poi*son* — en a ta*ri* — la source?
Les *om*—bres, par trois *fois*, — ont obscur*ci* — les cieux.

O dése*spoir!* — ô cri—me! ô déplo*ra*—ble *ra*ce!
Vo*ya*—ge infortuné! — Ri*va*—ge malheureux! R.

Traversait *l'om*—bre; a*près* — les *mois* — de séche*resse*,
Les ri*viè*—res qui *n'ont* — qu'un *voi*—le de vapeur.

Cein—te du flamboie*ment* — des *yeux* — fixés sur elles,
Et par mo*ments* — avec l'en*cens*, — les cœurs, les *vœux*...

A toute heu—re, on en*tend* — le craque*ment* — confus
Des cho—ses sous la *dent* — des *plan*—tes; on voit paître...

Ne semblait plus — sa*voir* — qu'il *était* — chez les *dieux*.
Le saty—re chan*ta* — la *ter*—re monstru*eu*se. V. H.

Arrêtons-nous; un objet plus élevé réclame notre attention. Nous voudrions, par un exemple, montrer comment le poète, au moyen des voyelles assonantes, parvient à exprimer la douceur, la force, l'éclat, l'intensité des sentiments qui l'inspirent. Dans la seconde scène de *Phèdre*, Œnone, profondément troublée par le spectacle que lui offre sa maîtresse mourante, devance Phèdre, qui veut revoir le jour pour la dernière fois. Dès qu'elle paraît sur la scène, sa douleur, trop longtemps contenue, est prête à se répandre en sanglots; mais sa maîtresse la suit, et ce ne peut être qu'indirectement dans une explosion rapide qu'elle laissera percer l'agitation de son âme. Ce n'est pas en dépeignant son trouble

qu'elle le fera sentir, car c'est à la situation seule de Phèdre que le spectateur s'intéresse. C'est donc dans le court récit qu'Œnone fera de l'état lamentable de sa maîtresse qu'elle devra trouver moyen de nous remuer de l'éclat de sa propre douleur. Les quatre premiers vers qu'elle prononce à son entrée en scène sont admirables. Le premier mot (*hélas!*), qui n'est frappé que de l'accent tonique, laisse entendre un *a* qui va devenir la note dominante de ce morceau pathétique. En effet, ces quatre vers aboutissent à quatre rimes assonant sur un *a*. Et tandis que le second vers, par sa triple assonance sur un *è* grave, nous pénètre de l'état funeste de la reine, le quatrième vers, retentissant du désespoir d'Œnone, lance une triple assonance sur l'*a*, écho trois fois répété du sanglot éclatant de la rime.

Hé*las*, sei*gneur*! — quel trou—ble au mien — peut être é*gal?*
La *rei*—ne touche *pres*—que — à son *ter*—me fa*tal.*
En vain — à l'observer — jour et nuit — je m'at*ta*che;
Elle *meurt* — dans mes *bras* — d'un *mal* — qu'elle me *ca*che.

Nous n'avons fait ressortir, au moyen des lettres italiques, que les syllabes assonantes. Voici les mêmes vers dans lesquels nous avons mis les allitérations en évidence :

Hélas, sei*gneur!*—*QU*el *TR*ou—ble au *M*ien—peu*T* ê*TR*e é*Gal?*
La *Rei*—ne *T*ouche *pRes*—*QU'*à son *Ter*—*M*e fa*Tal.*
En vain — à l'observer — jour et nuit — je *M'*at*Ta*che;
Elle *Meurt*— *D*ans *M*es *bras* — *D'*un *Mal* — *QU'*elle *M*e *Ca*che.

On remarquera l'allitération qui rattache au moyen de la

dentale forte le troisième vers au second, et celle de la gutturale faible du premier vers avec la gutturale forte du dernier. Œnone n'a nul besoin de nous tracer un tableau de sa douleur. Si dramatique qu'il pût être, il serait superflu. L'angoisse d'Œnone a traversé l'oreille, en la frappant sans trêve des mêmes consonnes allitérantes; et elle atteint l'âme du spectateur, portée sur une note retentissante.

Les assonances, nous l'avons déjà dit, correspondent non pas précisément aux sentiments proprement dits qui nous agitent, mais plutôt à leur nature douce, forte, faible ou intense. C'est ainsi que l'interjection *ah!* peut s'appliquer également à la joie et à la douleur, pourvu que toutes deux soient d'une nature éclatante. De même, dans le quatrième vers de ce morceau, les assonances *eu*, *a*, *a*, *a* n'ont pas précisément la vertu d'exprimer la douleur, mais l'éclat de la douleur; et c'est pourquoi nous retrouvons cette même suite d'assonances employée à exprimer non pas la joie, mais l'éclat de la joie. Dans la pièce du *Satyre* de Victor Hugo, lorsque Hercule pousse l'ægipan au milieu de l'assemblée des dieux, ceux-ci sont pris d'un fou rire, et le poète, pour peindre cette explosion d'hilarité, multiplie la même voyelle retentissante. Les seize derniers vers de ce morceau, dont six assonent sur l'*a*, se terminent par ce distique formé sur la même combinaison assonante :

La *meu*—te de Di*a*—ne aboy*a* — sur l'Æ*ta*;
Le *ton*ne*r*—re n'y put *tenir*, — il éclat*a*.

Et le poète, averti par cet instinct qui n'est autre que le

génie, ajoute à ces assonances expressives trois allitérations successives sur le *t*, l'*n* et l'*r*.

Mais (nous revenons à Racine) Œnone comprime son chagrin ; elle éteint les éclats de sa voix, et les deux derniers vers qu'elle prononce se terminent par deux rimes, *profonde* et *monde*, qui se prolongent sourdement et qui servent de transition entre cette scène et la suivante. En effet, c'est sur ce mode funèbre que Phèdre fait son entrée. Au moyen de la nasale, le poète assombrit les voyelles :

N'al*lons point* plus a*vant*, demeu*rons*, chère Œ*none*.

Dans les huit premiers vers que dit Phèdre, il y a accumulation de syllabes nasales et muettes ; mais, sous cette mélopée sourde et savamment éteinte, couve une flamme dévorante. Celle-ci tout d'un coup se fait jour, comme du milieu de lourdes vapeurs s'élance un jet ardent, et les deux couplets de Phèdre se terminent, non pas sur une note éclatante, mais sur une note intense, sur un *i* vibrant et perçant, sur lequel se posent les quatre acccents rythmiques du vers :

Tout m'af*fli*—ge et me *nuit* — et con*spi*—re à me *nui*re.

On voit jusqu'où l'on peut pousser l'étude des grands poètes, et de quelle lecture pénétrante doit être précédée l'interprétation de leurs œuvres. C'est ainsi dans la contemplation attentive de ces beaux modèles qu'on peut apprendre toutes les ressources de la versification française et les ressorts cachés dont elle dispose.

Je prie le lecteur de croire que je n'ai pas cherché

bien longtemps mes exemples ; toutes les tragédies de Racine m'en eussent fourni d'également remarquables. C'est par milliers qu'ils se présentent. Quel parti n'aurais-je pu tirer, au point de vue de l'allitération aussi bien que de l'assonance, de ce vers d'Hermione dans le cinquième acte d'*Andromaque?*

Le per*fi*de t*ri*om*ph*e et se *rit* de ma *r*age?

Et, dans ce même monologue, des vers suivants :

Il me *lais*se, l'in*grat*, cet embar*ras* fu*nes*te.
A le vou*loir?* Hé *quoi!* c'est donc *moi* qui l'ordonne?

Dans la première scène de *Britannicus*, j'aurais pu citer un long discours d'Agrippine se terminant par six vers, dont quatre riment sur un *i* perçant, et qui ne contiennent pas moins de dix accents rythmiques assonants sur la même voyelle, et parmi eux ce vers expressif :

Cherche-*t-il* seulement le plai*sir* de leur *nui*re.

Enfin ce vers où éclate la pureté d'âme de Junie, offensée par les soupçons de Néron, et dans lequel nous retrouvons, dans un ordre différent, *a*, *a*, *eu*, *a*, la combinaison sonore que nous avons relevée plus haut dans *Phèdre* et dans le *Satyre :*

De *grâ*ce, apprenez-*moi*, sei*gneur*, mes atten*tats*.

Dans *Iphigénie*, l'éclat d'Achille au troisième acte est marqué par la même assonance :

Quo*i*, m*a*d*a*me! un *barbare* oser*a* m'insulter?

Et voici encore, dans *Iphigénie*, plusieurs vers assonant sur l'*i* avec une égale intensité :

J'ose vous *di*re i*ci* qu'en l'état où je *suis*...
Qu'aujour*d'hui*, par votre ordre, Iphig*é*n*i*e ex*pi*re...
A*chil*le nous menace, A*chil*le nous méprise...

Et cet autre vers, prononcé par Clytemnestre :

Si du *cri*me d'Hélène on pu*nit* sa fa*mil*le.

Ce dernier vers commence une période de six vers dont les rimes assonent toutes sur l'*i* : *famille, fille*, *prix*, *épris*, *victime*, *crime*. Ce passage et celui que nous avons cité plus haut de *Britannicus* nous laissent entrevoir une nouvelle complexité dans le régime assonant, lorsqu'il soumet les rimes d'une suite de vers au timbre d'une même voyelle. Tous les traités recommandent d'éviter les assonances des rimes dans les vers qui ne riment pas entre eux; je recommanderai précisément le contraire. Quand une assonance vous paraît correspondre par sa douceur, par sa gravité gutturale, par son éclat, par son intensité au sentiment que vous cherchez à exprimer, osez en frapper plusieurs fois de suite l'oreille de l'auditeur. Il y a là un procédé naturel et musical dont se servent admirablement les grands poètes. Étudiez Racine à ce point de vue; ses rimes se disposent par périodes assonantes; elles offrent tantôt quatre vers assonants sur une même voyelle, tantôt six ou huit vers amenant alternativement deux assonances, parfois jusqu'à douze vers alternant une voyelle brève avec la même voyelle longue. Ce sont là des secrets

dont on ne se rend maître qu'en lisant et en relisant sans cesse les belles œuvres. Les mots, les groupes de mots, les suites de vers, les scènes et les actes d'une tragédie, les chants d'un poème, en même temps qu'ils éveillent en nous des idées et des suites d'idées, combinent diversement les quelques sons qui forment la gamme du langage; et par des rappels, des rapports souvent très complexes de sonorité, ils font vibrer tout notre être et remuent notre âme sous l'effort de leurs ondes puissantes.

Peut-être ces deux chapitres auront-ils, malgré leur insuffisance, ouvert des horizons nouveaux aux poètes et aux interprètes de leurs œuvres. Ceux-ci devront étudier toutes les ressources de leur voix, car entre les voix de deux acteurs il peut exister, toute proportion gardée, les mêmes différences qu'entre celles de deux chanteurs. Le timbre naturel de certaines voix développe mieux l'harmonique de telle voyelle que celui de telle autre. C'est pourquoi souvent, dans un même rôle, deux acteurs de mérite égal nous causeront des impressions très opposées, selon le rapport de timbre qu'il peut y avoir entre leur voix et les assonances de tel ou tel vers. De même pour les allitérations, la faculté d'articuler nettement telle ou telle consonne peut varier entre deux acteurs, ainsi que la facilité qu'ils ont à lier les consonnes doubles; c'est ainsi que deux violonistes nous feront éprouver des sensations très différentes selon la netteté et la justesse avec lesquelles leur archet attaque les cordes de leur instrument.

XIII

DE L'ENJAMBEMENT.

J'arrive à l'enjambement, sujet important auquel les traités de versification n'ont pas accordé toute l'attention qu'il mérite. Les uns, ne voulant connaître que la versification classique, regardent l'enjambement comme une monstrueuse licence et comme la conséquence d'une dépravation du goût. Les autres, ayant un sentiment juste au fond des nouvelles formes rythmiques, mais ne décidant pas au nom de principes certains, se contentent d'abandonner l'enjambement au libre arbitre du poète et s'en remettent simplement à son goût, supposé irréprochable. Les premiers, au nom du passé, condamnent le présent; les seconds exaltent le présent au préjudice du passé. Question sans fin, tant que les seconds, qui après tout sont tenus de faire la preuve, n'auront pas tenté l'exposition scientifique du sujet.

Et d'abord, qu'est-ce que l'enjambement? Selon les traités, lorsque le sens commence dans un vers et finit dans une partie du suivant, on dit que le vers enjambe. Le plus grand défaut de cette définition est, non pas

d'être incomplète, mais d'être illogique. D'abord personne ne s'est donc avisé de demander comment le vers peut enjamber lorsque c'est le sens qui passe d'un vers à l'autre? Ensuite, au moment où le sens passe d'un vers à l'autre, on ne pourra décider s'il y a enjambement ou non; car, remarquons-le bien, il y aura eu enjambement si le sens s'arrête avant la fin du second vers, et il n'y en aura pas eu si le sens se poursuit jusqu'à fin du vers. Comment un fait éventuel peut-il, au moment où il se produit, changer la nature d'un phénomène antérieur? La théorie de l'enjambement, telle que l'ont exposée les grammairiens, n'est point fondée sur une base certaine. Le phénomène même leur échappe. Ce n'est pas qu'ils aient péché contre le goût en proscrivant dans les vers classiques ce qu'ils appellent l'enjambement; mais sous ce nom ils proscrivent deux choses pourtant bien distinctes : premièrement, la discordance de la période logique et de la période rythmique; deuxièmement, ce qui est le véritable enjambement, une extension de la période rythmique normale. On peut aisément faire sentir, au moyen d'un exemple, la différence qu'il y a entre ces deux ordres de faits. Il n'y a pas d'enjambement dans ces vers d'André Chénier :

L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort,

Nous allons faire naître un enjambement très caractérisé, en modifiant simplement l'ordre des mots :

L'entraîne, et quand, ouverte avec effort, sa bouche
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.

D'ailleurs, parmi les licences proscrites avec raison par les traités sous le nom d'enjambements, il faut ranger les rejets d'un restant, d'un complément de phrase, au commencement du vers suivant. C'est en effet une faute que les bons poètes ne commettent jamais (ou presque jamais, puisque la perfection n'est pas de ce monde), et c'est une licence que ne doivent pas se permettre les poètes romantiques, car elle serait blâmable chez eux aussi bien que chez les poètes classiques. Ce n'est la plupart du temps qu'un allongement irrégulier et anormal du vers; allongement que jadis, ainsi que nous l'avons dit plus haut, on avait infligé presque systématiquement au vers de dix syllabes. Or, aujourd'hui, le vers est fixé définitivement, et toute tentative pour allonger l'alexandrin de deux, de quatre, de six syllabes, c'est-à-dire d'une ou de deux mesures, est condamné à l'avance. Il n'y a pas là, comme au xve siècle, une tendance qui ait quelque chance d'aboutir.

Ainsi donc, quand les traités n'ont en vue que les rejets, les allongements anormaux du vers, témoignages du peu de science rythmique du poète, ils ont raison; mais, en fait, sous le nom d'enjambement, ils proscrivent ce qui n'est que le résultat d'une discordance entre le rythme et le sens. Nous nous sommes déjà expliqué à ce sujet, et nous avons dit précisément que dans ce cas il n'y a pas enjambement. La discordance demande une grande science rythmique, et les exemples que nous pourrions accumuler témoigneraient que ce sont ces passages, soumis volontairement à la discordance, qui renferment en plus grand nombre des beautés de pre-

mier ordre. Jamais un poète médiocre ne se tirera d'une longue période discordante; un poète de génie seul peut mener de front, sans les confondre, le rythme de sa pensée et le rythme de son vers.

Mais qu'est-ce donc que l'enjambement? Il semblerait que pour une idée nouvelle je dusse créer un mot nouveau. Or, il se trouve que le mot enjambement est excellent, et que la signification que je lui donne est précisément la seule qui puisse lui convenir. Nous dirons donc qu'il y aura enjambement d'un vers sur un autre lorsque le rythme et le sens auront ensemble enjambé, c'est-à-dire franchi l'intervalle qui sépare ce vers du suivant. Rappelons-nous le principe sur lequel est fondée la versification. Le vers, unité de mesure du langage poétique, est le nombre de syllabes émises par la voix dans le temps de l'expiration; et chaque vers est séparé du suivant par le temps aspiratoire, temps muet, si court qu'il soit. C'est donc cet intervalle, ce moment de silence, pendant lequel la voix reprend le souffle qui lui est nécessaire, que le vers doit franchir et doit traiter comme s'il n'était pas. En conséquence, il y a enjambement lorsqu'il y a suppression du temps aspiratoire, lorsque le sens et la cohésion syntaxique ne permettent pas d'introduire un temps aspiratoire, si court qu'il soit, entre la fin d'un vers et le commencement du suivant. La sensation de l'unité de mesure est momentanément suspendue; celle-ci, marquée par la rime seule, qui en est la sévère gardienne, ne se reconstruit que rétrospectivement dans l'esprit et dans l'oreille, lorsque la seconde rime vient raviver la première et

que la voix retrouve la place normale du temps aspiratoire.

La rime joue un rôle considérable dans l'enjambement, puisque, le temps aspiratoire étant déplacé, c'est elle seule qui reste la caractéristique de l'unité de mesure. Jamais un poète ne doit, en règle générale, se permettre un enjambement sur une rime faible. Tout au contraire, il doit rechercher les rimes les plus riches et respecter scrupuleusement les trois règles d'identité relatives aux voyelles et aux articulations qui les enveloppent. Les poètes romantiques ont eu l'intuition de cette loi nécessaire et l'ont instinctivement appliquée, ce dont les grammairiens les ont blâmés, en ajoutant souvent l'ironie à un blâme peu réfléchi. Mais ce à quoi les poètes doivent s'attacher non moins scrupuleusement, c'est à ne suspendre ni le sens ni le rythme avant la fin du second vers, sans quoi leur enjambement ne serait plus qu'un allongement irrégulier de l'alexandrin. Qu'ils songent que, du moment où un indice de l'unité de mesure vient à être déplacé, ils ne doivent pas avoir de préoccupation plus instante que de rétablir dans l'oreille de l'auditeur une sensation momentanément affaiblie en vue d'un effet supérieur. Ajoutons qu'en parlant du sens nous n'avons pas uniquement en vue le sens grammatical, mais surtout le développement de la pensée, dont le cours se poursuit et s'achève souvent au delà du point, suspensif du sens grammatical.

Par suite de l'enjambement, il se produit dans le vers un phénomène curieux, mais qu'il était facile de prévoir : l'accent rythmique de la rime, ne s'appuyant plus

sur le repos de la voix et sur le temps aspiratoire, devient instable, de stable qu'il était, et subit le sort des accents mobiles qui peuvent s'éteindre sous l'influence d'un accent plus fort. Quand l'accent rythmique de la rime est maintenu, c'est-à-dire quand la syllabe de la rime reste dans l'arsis, il n'y a pas de modification dans la forme rythmique des vers ; mais quand il tombe au simple rôle d'accent tonique, c'est-à-dire quand la syllabe qui le porte recule de l'arsis dans la thésis, il y a réagrégation nouvelle des éléments rythmiques du distique ; et dans ce cas, un des deux vers a une certaine tendance à se reformer suivant le mode romantique, qui le divise en un moins grand nombre de mesures.

Nous allons faire passer sous les yeux du lecteur une série d'exemples tirés de la *Légende des siècles*, à laquelle nous donnerons une certaine ampleur, afin de bien faire saisir les phénomènes divers que présentent les différents cas de l'enjambement. Nous rassemblons d'abord une suite d'exemples offrant des enjambements caractérisés uniquement par le déplacement du temps aspiratoire, sans qu'il y ait affaiblissement de l'accent rythmique. Nous scanderons les vers, selon notre habitude ; en outre, nous indiquerons l'enjambement par un trait-d'union, et nous désignerons, au moyen d'une barre verticale, la place ou une des places que vient occuper le temps aspiratoire :

De*vant* — cette impas*si*—ble et *mor*—ne chevau*chée*,
L'âme *trem*—ble et se *sent* — des *spec*—tres appro*chée*,
Comme *si* — l'on voyait la *hal*—te des mar*cheurs*
Mystérieux | — que l'aube ef*fa*—ce en ses blan*cheurs*.

Cet enjambement peut être regardé comme un modèle. Voici un autre exemple :

Un long *fleu*—ve de *sang* — de des*sous* — ses san*dales*
Sor*tait* — et s'épan*dait* — sur la *ter*—re, inon*dant* ▪
L'Ori*ent* | — et fu*mant* — dans *l'om*—bre à l'Occi*dent.*

Dans ces vers on pourrait, au lieu de reculer le temps aspiratoire, l'avancer et le placer après *terre*, et, pour franchir plus rapidement la distance qui le sépare du temps suivant, diminuer le nombre des éléments rythmiques du dernier vers. Celui-ci, dès lors, passerait de la forme classique 3—3—2—4 à la forme romantique 3—5—4, et le passage se lirait et se scanderait ainsi :

Un long *fleu*—ve de *sang* — de des*sous* — ses san*dales*
Sor*tait* — et s'épan*dait* — sur la *ter*re, | — inon*dant* ▪
L'Ori*ent* — et fumant dans *l'om*—bre à l'Occi*dent.*

Voici deux autres enjambements qui nous fourniront l'occasion d'une remarque importante :

La si*byl*—le au front *gris* — le *sait*, | — et les de*vins* ▪
Le *sa*—vent, ces rô*deurs* — des sau*va*—ges ra*vins.*

Et *com*—me ils ont trou*é* — de bou*lets* | — le man*teau* ▪
De Vé*ro*—ne, livrée au *feu* — par Colal*to!*

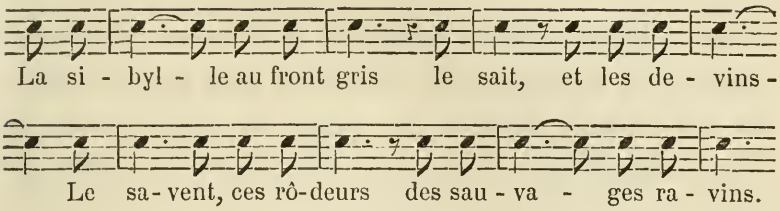
La voix, obéissant à un instinct naturel d'expansion, aurait une grande tendance à reporter plus loin le temps aspiratoire, après *savent* et *Vérone ;* mais elle doit s'imposer une discipline nécessaire et se préoccuper avant tout de ne pas détruire le rythme et la mesure. De deux

choses l'une, ou le temps aspiratoire se placera avant la muette *le sa|vent*, *Véro|ne*, ou il se placera après, *le savent|*, *Vérone|;* or, ces deux alternatives sont également impossibles. En effet, s'il n'est pas possible d'intercaler le temps aspiratoire au milieu d'un mot, on ne peut non plus le placer après la syllabe muette et séparer en deux les syllabes composant l'élément rythmique suivant. D'ailleurs, ainsi que cela se produit à la fin des vers, le temps aspiratoire aurait pour effet d'éteindre la muette, de l'annihiler, d'où il suit que l'élément rythmique suivant, et par suite le vers, manquerait d'une syllabe absolument nécessaire. Si donc il est illogique de transporter le temps aspiratoire après *le savent* et après *Vérone*, il faut de toute nécessité l'avancer et le placer après *sait* et après *boulets*. Si, au contraire, la syllabe muette s'élidait, au lieu de compter dans l'élément rythmique suivant, on serait libre d'intercaler après elle le temps aspiratoire, comme dans ces vers :

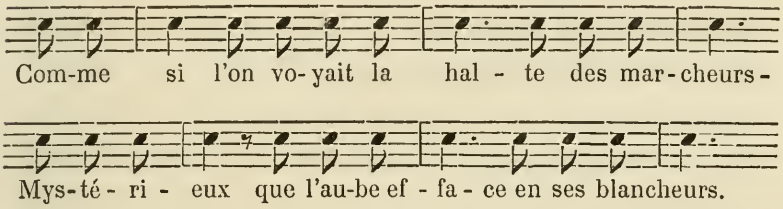
Les *hom*—mes d'aujour*d'hui*—qui sont *nés*—quand nais*sait* -
Ce *siè*cle, | — et quand son *ai*—le effra*yant* — te pous*sait*.

En effet, l'aspiration éteint la muette ; mais l'élément rythmique qui suit commence par une syllabe atone, et rien n'est modifié ni dans le rythme ni dans le nombre. Au point de vue du rythme musical, l'enjambement, avec maintien de l'accent rythmique de la rime, n'a d'autre effet que de prolonger le son de la syllabe accentuée et d'augmenter ainsi sa valeur de la valeur du temps muet de l'aspiration. Voici un exemple d'en-

jambement qui soude ensemble deux vers à forme classique :



L'exemple suivant, au contraire, montrera un enjambement entre deux vers de forme romantique :



Ainsi qu'il était naturel de le penser, les deux vers à forme classique remplissent huit mesures, tandis que les deux vers à forme romantique n'en remplissent que six. Les deux périodes mélodiques se trouvent doublées ; et, par le fait de l'enjambement, la période mélodique des vers romantiques vient se carrer sur un nombre pair de mesures. L'enjambement qui souderait ensemble un vers classique et un vers romantique donnerait une période mélodique composée d'un nombre impair de sept mesures, à moins que le vers romantique ne soit d'une forme dérivée à quatre accents, auquel cas la période mélodique porterait sur huit mesures comme si les deux vers étaient de forme classique.

Dans tous les exemples qui précèdent nous avons vu

persister l'accent rythmique de la rime; mais, dans un très grand nombre de cas, cet accent, devenu instable par suite de la suppression ou du déplacement de l'aspiration, s'affaiblit sous l'influence de l'accent rythmique suivant. La syllabe de la rime n'est plus alors frappée que de l'accent tonique et recule de l'arsis dans la thésis. Cette rime, le seul et faible indice de l'unité de mesure, ne reprend quelque valeur que lorsque la seconde rime sonne à l'oreille de l'auditeur. L'élément rythmique qui la contient est en réalité à cheval sur la fin du vers et sur le commencement du vers suivant; il appartient à la fois à chacun d'eux et doit remplir un double rôle harmonique en se combinant avec les éléments du premier vers et avec ceux du second. Les deux vers qui forment le distique sont ainsi inséparables l'un de l'autre; leurs éléments rythmiques doivent s'agréger harmoniquement autour de cet élément central. En voici de nombreux exemples, dans lesquels nous mettrons entre crochets l'élément rythmique qui contient la rime et qui forme le centre de la nouvelle période mélodique. L'enjambement est toujours marqué par un trait d'union un peu fort. En outre, la syllabe de la rime, n'étant plus rythmique par suite de son passage de l'arsis dans la thésis, n'est plus imprimée en italique. La petite barre verticale indique, comme précédemment, la place ou une des places que peut venir occuper le temps aspiratoire.

La *vil*—le ressem*blait* — à l'uni*vers*. | — [C'était -
Cette *heu*]—re où l'on di*rait* — que toute *â*—me se *tait*.

Le roi *Blas* — a ja*dis* — eu d'I*nès*, — la ma*trul*le,
Deux bâ*tards*, — ce qui *fait* — qu'a cette *heu*—[re l'on a -
Gil,] — roi de *Luz*, | — avec *Jean*, — duc de Cardo*na*.

La mar*qui*—se n'est *bon*—ne et le mar*quis* — n'est *bra*ve
Que s'ils *ont* — respi*ré* — les fu*nè*—[bres parfums -
Des *siè*]—cles dans ce *nid* | — des vieux *maî*—tres dé*funts*.

Or, — le nouveau mar*quis* — doit *fai*—re une vi*sï*te
A l'his*toi*—re qu'il *va* — continu*er*. | — [La loi -
Veut] — qu'il soit *seul* — pendant la *nuit* — qui le fait *roi*.

Et — les déclarant *dieux*, — la Renom*mée* — [allie -
Leurs *noms*] | dans les son*nets* — qui *vien*—nent d'Ita*lie*.

Toute la *sal*—le *sem*—ble un *grand* — [linéament -
D'a*bî*]—me, mode*lé* | — dans *l'om*—bre vague*ment*.

Il est *las;* — c'est pour*quoi* — je vous *jet*—te [au monceau -
D'or*du*]—res que des *ans* | — em*por*—te le ruis*seau*.

Si le re*gard* — de *ceux* — qui sont vi*vants* — [pouvait -
Per*cer*] | — jusqu'au lit *tris*—te, au lu*gu*—bre che*vet*
Où gît ce *roi*, — jadis é*clair* — dans la tem*pê*te.

Ce bru*meux* — tourbil*lon* — de *spec*—tres, et ces *om*bres
Secou*ant* — des lin*ceuls*, — et tous ces *morts* — [saignant -
Au *loin*,] | — d'un conti*nent* — à *l'au*—tre conti*nent*.

L'aube est *pâ*—le, et l'on *voit* — se *tor*—[dre les serpents -
Des *bran*]—ches sur l'au*ro*re | — hor*ri*—bles et ram*pants*.

Mon pauvre *hom*—me! Ah! mon *Dieu!* — Que va-t-il *di*—[re? il a -
Dé*jà*] — tant de sou*ci!* | — *Qu'est*—-ce que j'ai fait *là?*

Sa voi*lu*—re où l'o*reil*—le enten*dait* — [le débat -
Des *souf*]—fles subis*sant* | — ce gréé*ment* — comme un *bât*.

Le lecteur aura pu remarquer que ces enjambements

sont en général excellents. Cependant une critique sévère pourrait y reprendre çà et là quelques rimes faibles; la rime pleine, je le répète, avec identité de la consonne d'appui et de la voyelle, doit être considérée comme la règle. Voici, par exemple, un enjambement qui ne doit pas être imité :

Si tu *veux* — me li*vrer* — ce tré*sor*, — [je te fais -
*Prin*ce,] | — et *j'ai* — dans mes *ports* — dix ga*lè*—res de *Fez*,
Dont — je te fais pré*sent* — a*vec* — cinq cents es*cla*ves.

Les deux rimes *fais* et *Fez*, mauvaises en tout cas, sont ici absolument inadmissibles. Le poète doit s'appliquer par l'exactitude des rimes à faire saisir à l'oreille la mesure dont une complexité momentanée du rythme a affaibli la sensation. C'est pourquoi nous recommanderons encore de placer, autant que possible, l'enjambement sur la première rime du distique plutôt que sur la seconde. L'oreille, dont l'attention est éveillée par la complication insolite du rythme, trouve une satisfaction dans le son de la seconde rime qui vient rétablir la mesure. Voici cependant quelques exemples d'enjambements placés sur la seconde rime du distique :

Je *crois* — avoir pla*né* — dans le *ciel* — soli*tai*re ;
Il m'a sem*blé* — par*fois* — que je quit*tais* — [la terre -
Et *l'hom*me,] | — et que le *dos* — monstru*eux* — des grif*fons*
M'empor*tait* — au mi*lieu* — des nu*a*—ges pro*fonds*.

L'ar—bre a fait un long *bruit* — de tail*lis* — qui tres*sail*le,
Comme *si* — quelque *bê*—te en pas*sant* — l'eût trou*blé*,
Et *l'om*—bre du ro*cher* — téné*breux* — [a semblé -

Plus *noi*re,] |—et l'on di*rait*—qu'un mor*ceau*—de cette *om*bre
A pris *for*—me et s'en est al*lé* — dans le bois *som*bre.

Sont-ce des *lar*—ves? *Non.* — Et *sont*—ce des sta*tu*es?
Non. — C'est de la chi*mè*—re et de l'hor*reur* — [vêtues ▪
D'ai*rain*,] | — et, des bas-*fonds* — de ce *mon*—de pu*ni*,
Fai*sant* — une me*na*—ce obs*cu*—re à l'infi*ni*.

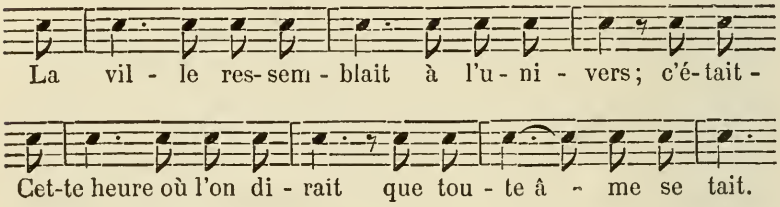
Aspa*si*—e, Isabeau de *Sa*—xe, Cléo*pâ*tre
Sont des *noms* — devant *qui* — la lou*an*—ge se *tait;*
Rho*do*—pe fut di*vi*—ne; Éryl*ésis* — [était ▪
Si *bel*]—le, que Vé*nus*, | — ja*lou*—se de sa *gor*ge,
La traî*na* — toute *nu*—e en la cé*les*—te *for*ge.

Fier, — levant dans la *nuit* — son ci*mier* — flambo*yant*,
Homme au*gus*—te au de*dans*, — ferme au de*hors*, — [ayant ▪
En *lui*] | — toute la *gloi*—re et *tou*—te la pa*trie*.

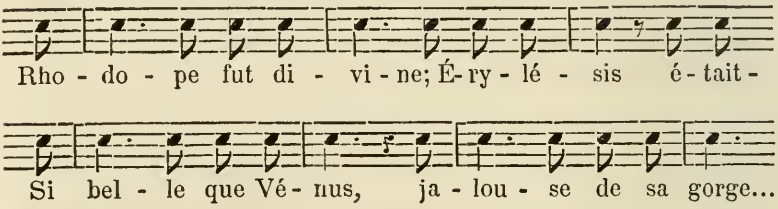
Il nous suffira d'avoir appelé l'attention du poète sur ce cas d'ailleurs fréquent. S'il se décide à employer ainsi l'enjambement, il devra racheter cette nouvelle cause d'affaiblissement de la mesure par la richesse des rimes, par la sonorité de l'accent rythmique placé sur la première rime et par une combinaison harmonique des éléments du distique. On ne s'étonnera pas si je ne m'arrête pas au cas où la rime, que vient affaiblir l'enjambement, ne serait qu'une syllabe atone. L'oreille doit pouvoir raviver par le souvenir l'accent rythmique affaibli; or, un accent rythmique ne peut se placer que sur une syllabe tonique. Faire rimer *genoux, hommes*, *pardonne* avec le premier mot non tonique d'une expression composée, telle que *nous sommes*, *sommes-nous? donne-moi*, serait une aberration d'esprit ou une plaisanterie peu digne de la poésie.

Dans tous les exemples que nous avons cités d'enjambement entraînant la chute de l'accent rythmique de la rime, il se produit un fait mélodique qu'il est important de constater. La nouvelle période des deux vers unis par l'enjambement, au lieu de remplir les huit mesures normales, se carre sur sept mesures. C'est ce que la résolution du rythme au moyen des notations musicales permet immédiatement de constater :

PREMIER EXEMPLE



DEUXIÈME EXEMPLE



Ai-je besoin d'ajouter que dans un grand nombre de cas la place du temps aspiratoire peut être choisie soit avant, soit après l'enjambement; que parfois même, au lieu de l'aspiration supprimée à la rime, on peut prendre deux aspirations plus faibles, l'une avant, l'autre après l'enjambement?

Le lecteur aura déjà observé que, dans tous les cas d'enjambement avec chute de l'accent rythmique, le

distique classique se dispose suivant une période mélodique de sept mesures, qui est sans rapport commun avec la période mélodique de l'unité de mesure fondamentale. C'est donc par un sentiment très juste des lois mélodiques que nos poètes classiques ont toujours repoussé l'enjambement. Ils sentaient, sans peut-être s'en rendre compte scientifiquement, que l'enjambement produisait trop souvent une période mélodique qui n'était pas un multiple de l'unité de mesure.

Comme conséquence de l'enjambement, le poète devra éviter un hiatus de rencontre. C'est un genre de défaut qu'on pourrait remarquer dans cet exemple :

Voilà la *cho*—se; elle *est* — toute *sim*ple; | — [ils n'ont eu -
Af*fai*]—re qu'à ce *vieux* — misé*ra*—ble imbé*ci*le.

J'appellerai encore l'attention sur l'apparition éventuelle d'une consonne à laquelle la suppression de l'aspiration permet de se lier au mot suivant.

Nous ferons maintenant remarquer que presque tous les emjambements cités ci-dessus portent sur des rimes masculines. Quelques-uns ont lieu cependant sur une rime féminine, dont la muette s'élide (*la terr' — et l'homme*), et quelques autres sur des rimes féminines dont la muette, quoique ne s'élidant pas, ne forme pas une syllabe de transition (*allie — leurs noms, vêtues — d'airain*). En voici encore un exemple :

Quoi ! l'hon*neur*, — quoi ! l'é*pieu* — de Sem*pach*, — la co*gnée* -
De Mo*rat* | — bondis*sant* — hors des *bois* — indi*gné*e.

Les syllabes muettes de *allie*, *vêtues*, *cognée* n'ayant

presque de valeur que pour l'œil et n'étant destinées qu'à faire une faible impression sur l'oreille (car elles agissent principalement sur la prononciation de la voyelle orale qu'elles suivent), peut-être serait-ce montrer beaucoup de sévérité que d'exiger ou qu'elles fussent élidées ou qu'elles fussent une raison suffisante de repousser l'enjambement.

Mais voici des difficultés plus graves, en apparence du moins. Lorsque l'enjambement porte sur une rime féminine, la syllabe muette qui suit la pénultième tonique peut être ou une muette inarticulée (*allie*, *voudraient*, *vues*), ou une muette articulée (*couverte*, *parure*, *discordes*, *ouvrirent*). Dans le premier cas, la muette s'élidera ou bien, comme nous venons de le voir, ne sera pas relevée par la récitation. Que se passera-t-il dans le second? La muette, qui n'est plus éteinte par l'aspiration, sera relevée par la récitation, et, de même que dans l'intérieur du vers (sauf à l'hémistiche où l'élision est la règle), elle deviendra la première syllabe de l'élément rythmique suivant, dont ni repos ni aspiration ne la séparent. Ainsi dans l'exemple suivant :

La peste aide le glaive, et l'élément complète
Le despote, et la nuit s'ajoute au conquérant.

Si nous scandons ces vers en numérotant les temps, nous aurons :

1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1
La *pes*—te aide le *glai*—ve et l'élé*ment* — com*plè*—[te -
2 3 4 1 2 3 1 2 1 2 3 4
Le des*po*te,] | — et la *nuit* — s'a*jou*—te au conqué*rant*.

Or, en additionnant les nombres des vers, nous arrivons à $2+4+4+2+4+3+2+4=25$. Le distique se compose d'un vers de douze syllabes et d'un vers de treize. Voici une suite assez nombreuse d'exemples d'enjambements, faisant surgir une syllabe surabondante dans la somme des nombres des deux vers. Nous avons jugé inutile de numéroter les syllabes ; le lecteur s'assurera facilement par lui-même que tous les vers sur lesquels retombe l'enjambement ont en réalité treize syllabes.

Mais ce jour-*là*—ces *yeux*—innom*bra*—bles qu'en*trou*—[vre-
L'infi*ni*,] | — sous les *plis* — du *voi*—le qui le *cou*vre,
S'atta*chaient* — sur l'é*pou*—se et non *pas* — sur l'é*poux*.

Ils étaient *qua*—tre et tous af*freux*. — Une li*tiè*—[re-
D'osse*ments*] | — tapis*sait* — le *vas*—ste besti*aire*.

O*mer*, — le puissant *pré*—tre, aux pro*phè*—tes pa*reil*,
Aper*çut*, — tout au*près* — de la mer *Rou*—ge, à *l'om*—[bre-
D'un san*ton*,] | — un vieux *cè*—dre au grand feui*la*—ge *som*bre.

. . . . . Ro*dri*—[gue-
Répon*dit*] : | — « Je n'étais a*lors* — que chez le *roi*.

Com—me il se repo*sait*— dans le hal*lier*,— ces *bou*—[ches-
Ont pas*sé*,] | — murmu*rant*— des pa*ro*—les fa*rou*ches.

J'ai vu ce*la!* — Dieu *bon*, — sont-*ils* — de la fa*mi*—[lle-
Des vi*vants*] | — respi*rant* — sous ton *clair* — hori*zon*?

Il fit sci*er* — son oncle Ach*met* — entre deux *plan*—[ches-
De *cè*dre,] | — a*fin* — de faire hon*neur* — à ce viei*llard*.

Un ma*tin*,— les por*tiers* — sonnent du *cor*. | — Un *non*—[ce-
Se pré*sen*te;] | — il ap*por*—te, assis*té* — d'un cou*reur*,
Une *let*—tre du *roi*, — qu'on *nom*—me l'empe*reur*.

. . . . . Et leurs *pas* — chance*lants*,
Sont — des commence*ments* — de *rè*—gne. Elle res*pi*—[re -
Sa *fleur*,] | — en atten*dant* — qu'on lui *don*—ne un em*pi*re.

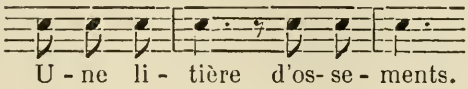
C'est — naturelle*ment* — que les *monts* — sont fi*dè*—[les -
Et *purs*,] | — ayant la *for*—me *â*—pre des cita*del*les.

. . . . . O pauvres *fem*—[mes -
De pé*cheurs!*] | — C'est af*freux* — de se *di*—re : mes *â*mes...

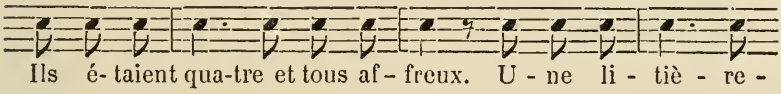
Bah! tant *pis!*— Ce n'est pas ma *fau*—te. C'est l'af*fai*—[re -
Du bon *Dieu.* | Ce sont *là* — des acci*dents* — pro*fonds.*

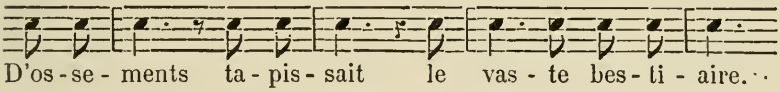
Dans tous ces exemples, le lecteur pourra constater par une simple addition l'accroissement du nombre des syllabes du second vers. Ainsi le rythme numérique du vers est sensiblement altéré. Nous avons vu ci-dessus que les vers français de douze syllabes, classiques ou romantiques, pouvaient être hypercatalectiques par suite de l'accroissement du temps réel au delà du temps théorique. L'enjambement apporte une nouvelle perturbation, et les vers soumis à l'enjambement peuvent être hypercatalectiques, c'est-à-dire démesurés par excès, par suite de l'accroissement du nombre des syllabes. C'est là sans aucun doute une grave altération; cependant elle n'a pas arrêté les poètes, qui ont trouvé pour leur oreille une satisfaction suffisante dans l'intégrité du rythme musical. En effet, cette syllabe surabondante n'altère en rien la mesure des deux vers et ne change ni le rapport des éléments rythmiques avec le vers, ni le rapport des parties dont se compose l'élément rythmique où elle apparaît. La raison en est simple : cette syllabe que relève la récitation vient simplement occu-

per la place du temps aspiratoire supprimé; c'est une note substituée à un silence. Si, par suite d'une construction différente des membres de phrase, on pouvait, dans le second des exemples cités ci-dessus, intercaler le temps aspiratoire, on aurait :



L'enjambement ayant pour effet de supprimer le temps aspiratoire, la syllabe *re* viendra occuper la place du demi-soupir, et nous pourrons dessiner ainsi le rythme musical de ces deux vers :





Si quelque poète scrupuleux désirait, tout en conservant la faculté d'enjambement, éviter d'altérer le rythme numérique du vers, voici un moyen facile d'atteindre à ce résultat. Le temps aspiratoire aura, dans ce cas, la même vertu que la lance d'Achille, qui guérissait les blessures qu'elle-même avait faites. En effet, si le premier élément du second vers a l'accent rythmique placé sur une pénultième tonique, et que la muette finale ne s'élide pas, on obtiendra l'extinction de cette syllabe muette en transportant immédiatement après elle le temps aspiratoire. De la sorte, le second vers, que

l'adjonction de la muette de la rime augmenterait d'une syllabe, sera ramené au nombre normal de douze syllabes par l'extinction de cette seconde muette. Ainsi, dans cet exemple :

1
Mais — s'étant laissé *ton*—dre, | ayant *eu* — la pa*res*—[se-
2 3 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4
De *vi*]—vre, que m'im*por*—te | a*près* — qu'il repa*rais*se,

le nombre des syllabes du second vers est égal à treize; mais si on transporte un des temps aspiratoires après *vivre*, la syllabe muette *vre* sera éteinte et ne comptera pas plus que si elle était placée à la rime : ce qui ramène le second vers du distique au nombre normal de douze syllabes.

1
Mais — s'étant laissé *ton*—dre, ayant *eu* — la pa*res*—[se-
2 3 1 2 3 1 2 1 2 3 4
De *vi*vre,] | — que m'im*por*—te a*près* — qu'il repa*rais*se.

On voit que par une disposition très facile à réaliser le poète parviendra à obvier à l'accroissement du nombre des syllabes. En voici deux autres exemples :

Sou*dain*, — au seuil lu*gu*—bre, appa*rais*—sent trois *tê*—[tes-
Jo*yeu*ses,] | — et d'où *sort* — une lu*eur* — de *fê*tes.

Auriez-vous *donc* — besoin de *fas*—te? Est-ce la *pom*—[pe-
Des pa*ra*des], | — des *cours*, — des ga*las* — qui vous *trom*pe?

En récitant ces vers, il faudra donc, le cas échéant, éviter toute liaison de consonne entre le premier et le second élément rythmique du second vers.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, l'enjambement peut être double, c'est-à-dire porter sur deux vers successifs. Cela est assez rare ; en voici cependant deux exemples. Le premier est irréprochable, tant sous le rapport rythmique que sous le rapport numérique :

Re*gard* — d'Enfant Jé*sus*, — que *por*—te la ma*do*ne,
Joue igno*ran*—te où *dort* — le seul bai*ser* | — [qui donne -
Aux *lè*]—vres la fraî*cheur*, | — tous les *au*—[tres étant -
Des *flam*]—mes, même, hé*las!* | — quand le *cœur*—est con*tent*.

Dans l'exemple suivant, au contraire, le rythme numérique est deux fois altéré :

1
Se*lon* — l'antique *loi*, — nul vi*vant*, | — s'il ne *por*—[te -
2 3 4 1
Sur sa *té*]—te un corps *mort*, | — ne peut fran*chir*—la *por*—[te -
2 3 4
Du tom*beau*,] | — plein d'en*fer* — et d'hor*reur* — pénétré.

Si maintenant nous jetons un coup d'œil général sur la théorie de l'enjambement, nous devrons conclure que, dans le plus grand nombre des cas, l'enjambement apporte une perturbation dans le temps et dans le nombre. Dans le temps, car s'il affaiblit l'accent rythmique de la rime, il raccourcit de six unités de temps la période mélodique du distique, qui devrait être normalement un multiple de l'unité de mesure. Dans le nombre, car s'il porte sur une syllabe féminine à muette articulée, non élidée, il augmente d'une syllabe le nombre normal des sons dans lesquels notre oreille est habituée à diviser le

temps du vers. Aussi, jusqu'à notre époque, c'est avec juste raison qu'il avait été proscrit dans la poésie française, entièrement soumise aux rapports du mode classique. Mais cette prohibition serait vaine et irréfléchie, aujourd'hui que le vers à forme romantique a précisément introduit dans le mode classique une semblable perturbation du temps. Quant à la perturbation du nombre, elle est une conséquence, d'ailleurs facile à atténuer, de l'emploi systématique de l'enjambement. On peut donc dire, pour conclure, que l'introduction du vers romantique dans la poésie française devait nécessairement amener l'enjambement. L'un légitime l'autre ; tous deux doivent être, en même temps et pour les mêmes raisons, ou autorisés ou proscrits.

Je n'ai pas à examiner ici la question de savoir quand un poète doit ou peut faire usage de l'enjambement. La résolution de ce problème complexe intéresse l'esthétique et non la versification. Toutefois, les exemples que j'ai présentés pourront en donner une idée élémentaire. En général, ils sont tous suffisamment justifiés par une expansion ou une extension subites de la pensée. L'enjambement a pour effet immédiat de reculer l'horizon et de découvrir aux regards des points de vue situés sur des plans plus reculés. C'est encore ici la transformation d'un sentiment plus vaste en sensation plus durable ; le champ de la pensée soudainement agrandi, appelle une extension semblable de la période mélodique.

CHAPITRE XIV

DE L'HIATUS

La règle de l'hiatus a été attaquée et défendue tour à tour. Mais, soit pour l'attaque, soit pour la défense, on a employé des arguments tantôt excellents et tantôt détestables. Je ne disconviendrai pas, d'ailleurs, qu'elle est malaisée à formuler, par la raison qu'elle ne peut être absolue et qu'elle admet des tempéraments. Les premiers auteurs qui l'ont établie ont tourné toutes les difficultés en prenant pour juge d'un hiatus l'œil et non pas l'oreille. Aussi cette règle, telle qu'elle est donnée dans les traités, est-elle souvent en contradiction avec les lois les plus simples de l'harmonie des sons. Il paraît donc utile, au lieu de procéder empiriquement au moyen d'exemples, de déterminer d'abord les principes sur lesquels se fonde la règle, et ensuite de rechercher dans quelles limites le poète peut se mouvoir sans violer ces mêmes principes.

La règle de l'hiatus découle de deux lois du langage, ou du moins de deux lois qui régissent la langue que nous parlons. Voici la première : tout accent tonique, et

à plus forte raison tout accent rythmique, tend à allonger la voyelle qu'il frappe. Voici la seconde : toute voyelle tend à abréger une autre voyelle qui la précède immédiatement.

Ces deux lois ont des effets précisément contraires. D'où ces deux conséquences : premièrement, qu'une voyelle ne peut supporter avant elle une autre voyelle tonique qu'elle ne peut abréger ; deuxièmement, que toute voyelle tonique ne peut supporter d'être suivie immédiatement d'une autre voyelle qui vient faire obstacle au besoin d'allongement qu'elle éprouve. Cette double conséquence aboutit logiquement à la règle qui proscrit la rencontre de deux voyelles dont la première est surmontée de l'accent tonique. Voilà la règle de l'hiatus réduite à sa plus simple expression.

On voit combien sont mal inspirés les auteurs qui condamnent la règle de l'hiatus, par la raison que les voyelles peuvent se rencontrer impunément au milieu des mots. Dans *Danaé*, *inquiet*, *enroué*, *préau*, *suavité*, *lierre*, *plia*, *noua*, *gratuit*, où se rencontrent deux voyelles, les premières subissent, sous l'influence des secondes, une abréviation qui deviendra très sensible si, de chacun de ces mots, nous en rapprochons d'autres où la même voyelle se trouvera affectée de l'accent tonique : *Danaé* et *dîna*, *inquiet* et *conquis*, *enroué* et *écrou*, *préau* et *pourpré*, *suavité* et *aperçu*, *lierre* et *oubli*, *plia* et *empli*, *noua* et *fou*, *gratuit* et *vertu*. C'est le même genre d'abréviation que subit la première voyelle d'une diphtongue, abréviation assez forte dans ce cas pour réduire cette voyelle à n'être

qu'un son surabondant que nous négligeons dans le compte des syllabes.

Or, la langue française porte précisément l'accent tonique sur la dernière voyelle non muette du mot. Donc, ce que proscrit la règle de l'hiatus, c'est la rencontre de deux voyelles, l'une placée à la fin d'un mot, l'autre au commencement du mot suivant. Cette règle n'admet aucun tempérament que l'œil seul autoriserait. La rencontre de deux voyelles, l'une finale et l'autre initiale, forme un hiatus, quel que soit le nombre des consonnes muettes qui les séparent, ou quand elles sont séparées par un *e* muet insensible. Il faut considérer comme mal fondées les règles secondaires qui permettent la rencontre soit d'une voyelle nasale tonique, soit d'une voyelle tonique suivie d'un *e* muet insensible, soit d'une voyelle tonique suivie d'une ou de plusieurs consonnes muettes, avec une autre voyelle. C'est pourquoi, bien qu'elles soient autorisées par les traités, on doit considérer comme formant hiatus les expressions suivantes : *main habile*, *Apollon étonné*, *à jeun encore*, *non un maître*, *un champ en Thessalie*, *Orphée aimé*, *Troie expire*, *j'avoue une faute*, *un an entier*, *métier estimé*, *danger imminent*, *loup irascible*, *etc.*

Une des premières conditions indispensables pour faire des vers sera donc l'étude de la langue et de ses usages; car si une consonne, ordinairement muette, venait à reparaître dans certains cas, sa présence annihilerait l'hiatus. Ainsi les nasales forment hiatus quand l'*m* ou *n* sont muettes, mais non quand ces lettres s'unissent comme articulation à la voyelle suivante.

Ainsi *consultez-en encore* produit un hiatus et non *en Arabie;* de même il y a hiatus dans *être à jeun à midi* et non dans *commun accord*, etc. Ensuite il y a un très grand nombre de mots dans lesquels l'*e* muet modifie la voyelle qui le précède et, en se faisant lui-même entendre, quoique faiblement, permet à la voix de passer très harmonieusement d'une voyelle à une autre. Il y a là une étude essentielle qui s'impose tout d'abord au poète, et pour laquelle il devra consulter les dictionnaires, les lexiques, les grammaires, les traités de lecture, et surtout la prononciation usitée dans la société et dans les théâtres.

Si nous en restions là, le poète trouverait ses mouvements désormais bien étroitement entravés et préférerait peut-être les facilités que lui laissaient jusqu'alors les traités de versification. Libre à lui de regarder le jugement de l'œil comme supérieur à celui de l'oreille ; il devra cependant accorder que l'oreille a une compétence spéciale pour juger de l'euphonie. Qu'il ne se hâte pas, d'ailleurs, de repousser les règles que l'observation de principes certains lui impose, et qu'il veuille bien me suivre jusqu'au bout, car je vais précisément lui rendre une somme de liberté beaucoup plus grande que celle que je lui ai enlevée.

Nous avons déduit la règle absolue de l'hiatus des lois du langage, et le lecteur a pu remarquer que jusqu'à présent nous n'avons pas étudié l'hiatus en lui-même en tant que phénomène physiologique. Or, cette étude faite succinctement nous montrera clairement quel degré et quel genre de tempérament l'oreille peut

et même doit admettre dans l'application de la règle de l'hiatus.

Qu'est-ce que l'hiatus? On a dit souvent que c'était un bâillement, ce qui n'est pas très juste, car si la bouche reste ouverte entre deux voyelles semblables et s'ouvre même en remontant la série des voyelles, elle se ferme au contraire en descendant cette même série. Un hiatus est uniquement une solution de continuité dans le son. En réalité, si nous prenons un mot quelconque, soit le mot *vérité*, et que nous en séparions toutes les lettres *v-é-r-i-t-é*, il est de toute évidence que les organes vocaux affecteront une disposition spéciale pour la prononciation de chacune de ces lettres. Tant que la bouche se maintiendra dans la première position, le courant d'air expirateur servira à la prononciation de la lettre *v*. Pour passer à la prononciation de la lettre *é*, il faudra que la bouche, mue dans ses diverses parties par des muscles soumis à notre volonté, prenne une disposition conforme; et le courant expirateur devra suspendre son action pendant le temps infiniment court que la bouche mettra à passer de la première disposition à la seconde. Donc, théoriquement il se produit un hiatus entre deux lettres juxtaposées, quelles qu'elles soient. Mais l'oreille n'a pas une puissance d'analyse assez grande pour percevoir cet infiniment petit silence qui sépare la prononciation de toutes nos lettres, et que masque habilement la voix, en prolongeant le souffle de la consonne. Ajoutons, d'ailleurs, que le son propre des consonnes est en quelque sorte renfermé et étouffé entre le larynx et l'orifice de la bou-

che et reste à l'état de bruit interne, que l'on ne peut surprendre qu'au moyen d'expériences faites sur soi-même. Pour l'oreille, il n'y a donc pas de solution de continuité appréciable dans le passage d'une consonne à une voyelle ou d'une voyelle à une consonne.

Que se produit-il dans la prononciation de deux voyelles consécutives? Comme la voix ne peut employer à l'articulation prolongée d'une consonne le temps nécessaire aux organes vocaux pour changer leur disposition, il s'ensuit qu'elle doit s'arrêter brusquement après la première voyelle, pour attendre que la bouche soit prête à l'émission de la seconde. Si, en effet, le courant d'air expirateur n'était pas suspendu, il se trouverait passer par un organe n'étant plus disposé pour la première voyelle et ne l'étant pas encore pour la seconde, et il produirait un son intermédiaire et indéterminé, non classé dans le langage. La voix doit donc s'arrêter brusquement, et c'est cette solution de continuité entre les deux voyelles qui constitue l'hiatus, temps de silence plus ou moins court qui suspend momentanément la parole et toute sensation acoustique. C'est un vide soudain et brusque qui se déclare dans la suite des impressions auditives, et qui est particulièrement sensible lorsqu'il s'agit de deux voyelles identiques. Quand, en effet, nous avons à prononcer deux voyelles telles que *a a*, comme la disposition de la bouche est la même pour la seconde que pour la première, si le courant d'air expirateur était continu, il prolongerait purement et simplement le son du premier *a*. Il est donc de toute nécessité qu'il s'arrête, pour reprendre après un instant

de silence et prononcer le second *a*. Quand les deux voyelles ne sont pas identiques, soient *a é*, *i o*, etc., comme entre les deux voyelles il se produit une modification de l'organe, l'hiatus ne sera réellement sensible que lorsque la prononciation de la première voyelle sera forte, c'est-à-dire rendue plus intense par l'accent tonique. En outre, comme la posititon de repos des muscles coïncide avec la fermeture de la bouche, et qu'il faut par conséquent une moindre tension musculaire pour rapprocher les organes vocaux de leur position de repos que pour les en éloigner, il semble que l'hiatus sera moins sensible quand la voix descendra la série des voyelles que lorsqu'elle la remontera.

Série descendante.		Série montante.	
A		A	
E		E	
I		I	
O		O	
U		U	

En envisageant sous un autre rapport la rencontre de deux voyelles, on pourrait peut-être dire que l'hiatus sera d'autant plus sensible que les deux voyelles mises en présence, et dont la première est tonique, prendront naissance dans des parties plus voisines l'une de l'autre de l'organe vocal. Mais n'insistons pas, car la question est délicate et encore fort obscure.

Étant donc donnés les deux sons consécutifs *a a*, la voix qui tend au second, où elle pourra se poser, s'efforcera, ne pouvant éteindre complètement le premier *a*, de le réduire à sa plus simple expression, c'est-à-dire à

son minimum de durée et d'intensité. C'est ce qui se passe dans le corps des mots français, où l'hiatus est rendu peu sensible à l'oreille par l'abréviation de la première voyelle atone. De plus, si nous interrogeons attentivement les impressions de notre oreille, nous verrons qu'un hiatus ne nous affecte désagréablement que par le choc brusque de la reprise de la voix. Dans l'hiatus *a a*, la voix, après un temps d'arrêt très court, produit une sorte d'explosion en frappant le second *a*. C'est cette détonation soudaine qui nous blesse par sa dureté, et c'est elle dont on cherche à diminuer la force en donnant une durée très courte à l'émission de la première voyelle. L'intensité du souffle étant plus faible pour une brève que pour une longue, la voix s'élève ainsi progressivement, en masquant habilement le heurt occasionné par l'attaque sur la seconde voyelle. Ainsi la voix atténue l'hiatus produit par la rencontre de deux voyelles en abrégeant la première. Elle tend donc à une sorte de contraction où la seconde voyelle prédominera sur la première, ainsi que cela a lieu dans les associations de voyelles, appelées diphtongues.

Mais que se passe-t-il lorsque la première voyelle résiste à l'abréviation, comme dans le cas où elle se trouve placée à la fin d'un mot et par conséquent affectée d'un accent tonique? Il se produit alors un phénomène exactement contraire au précédent. La voix, au lieu de resserrer les éléments de l'hiatus, tend à les disjoindre et à augmenter le temps de silence qui les sépare. En agissant ainsi, nous obéissons au sentiment très juste que nous avons de l'euphonie; car, en augmentant

la durée de l'hiatus, la voix évite l'attaque brusque de la voyelle. Le souffle expirateur, au lieu de produire une explosion instantanée, agit avec une intensité progressive qui atténue le heurt que l'hiatus produit sur l'oreille. Or, c'est cette observation qui va nous permettre d'introduire des tempéraments dans la règle trop absolue de l'hiatus.

En effet, si deux mots se suivent, l'un finissant, l'autre commençant par une voyelle, l'hiatus sera très sensible si ces deux mots sont à une distance inextensible l'un de l'autre, tandis qu'au contraire il nous semblera d'autant moins choquant, que la voix pourra laisser plus de temps s'écouler entre le premier et le second de ces mots. Tout repos de la voix atténue le heurt désagréable produit par l'hiatus. C'est pour cette raison qu'entre la fin d'un vers et le commencement du suivant on ne craint point de mettre en présence deux voyelles ; l'effet de l'hiatus est presque entièrement annihilé par le temps aspiratoire.

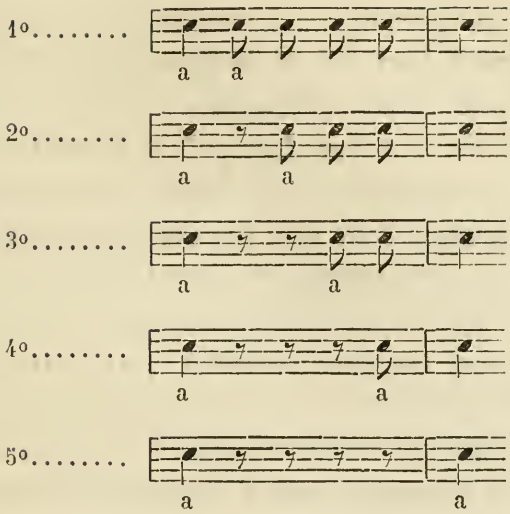
Nous formulerons donc la règle générale suivante, qui tempère la loi trop absolue précédemment établie : Tout hiatus doit être autorisé lorsque, entre deux mots, la construction logique de la phrase et le rythme du vers permettent à la voix d'introduire un repos sensible pour l'oreille.

Tout le monde comprend sans difficulté comment le sens peut joindre ou disjoindre deux mots. Prenons un hiatus formé par la rencontre de deux voyelles identiques, soit *a a*. L'hiatus sera très dur dans l'expression : *Il tomba à terre ;* il le sera moins dans celle-ci :

Il tomba, atterré. C'est à peine s'il sera sensible si le premier *a* coïncide avec un repos logique de la voix : *Il tomba. Atterré, Jean prit la fuite.* Autre exemple sur sur l'hiatus *é é.* L'expression *une bonté aimable* blesse désagréablement l'oreille; nous ne sentirons que fort peu l'hiatus dans ce membre de phrase : *Grâce, douceur, bonté, aimable et doux regard.* Un simple changement de construction augmente ou diminue le heurt occasionné par la rencontre de deux voyelles. C'est ainsi que la phrase : *Sur ses traits, la bonté est peinte,* mettra l'hiatus *é é* en évidence; elle le dissimulera, au contraire, par un léger repos, en prenant cette forme : *La bonté est peinte sur ses traits.*

Dans les vers, il faut en outre tenir compte du rythme, qui s'oppose ou se prête à l'introduction d'un temps de repos entre deux voyelles; et c'est ce qu'il est facile de démontrer. Deux cas peuvent se présenter : premièrement, l'hiatus se produira entre deux éléments rythmiques; deuxièmement, la rencontre des deux voyelles aura lieu dans l'intérieur d'un élément rythmique. Examinons d'abord le premier cas.

La première voyelle étant frappée d'un accent rythmique, la seconde voyelle formera la syllabe initiale de l'élément suivant; or, cet élément sera tantôt de cinq, de trois, de deux syllabes, tantôt d'une seule. En employant les notations musicales, nous mettrons en évidence la position respective des voyelles. Puisque nous supposons que le sens permet leur écartement, nous réduirons la syllabe rythmique à une noire, et nous aurons les cinq combinaisons suivantes :



Nous voyons donc que, si le sens ne force pas la voix à se prolonger jusqu'à la rencontre de l'élément suivant, le rythme lui permettra d'intercaler entre les deux voyelles un temps de silence qui sera d'autant plus grand que le second élément sera numériquement plus faible. Un hiatus, très dur dans la formule n° 1, ira en s'affaiblissant dans les formules n°s 2, 3, 4 et 5. On peut essayer de rendre cela sensible au moyen d'un exemple. Nous allons supposer cinq vers, reproduisant le même hiatus, avec cette différence que le rythme espacera de plus en plus les deux voyelles. Nous remplacerons les soupirs par autant de traits verticaux :

Va, arme tous les *Grecs*, *pour* le prochain com*bat*...
Et *va*, | arme les *Grecs*, *pour* le prochain com*bat*...
Eh bien, *va*, | | arme-*les*, *pour* le prochain com*bat*...
Il se le*va* : | | | « Ar*mez*, cria-*t-il*, tous les *Grecs*...
Sou*dain*, il se le*va* : | | | | « *Ar*me tous nos guer*riers*... »

On devra, il me semble, conclure de ces exemples qu'un silence égal à deux unités de temps suffit déjà pour atténuer et pour rendre admissible et très supportable un hiatus, même très dur, lorsqu'il se produit entre deux éléments rythmiques. Il ne faut pas confondre avec l'hiatus l'attaque forte qui, dans le cinquième exemple, se produit sur la syllabe *Ar*, placée dans l'arsis. Ajoutons que l'hiatus s'affaiblit beaucoup plus facilement encore quand les deux voyelles qui le produisent ne sont pas semblables. Ce sont ces considérations logiques et rythmiques qui devront guider les poètes et les décider soit à repousser, soit à admettre un hiatus.

En résumé, c'est la voix qui produit le choc désagréable de l'hiatus; mais c'est le sens et le rythme qui gouvernent la voix et qui font apparaître ou disparaître l'hiatus. En prenant ainsi pour juge l'oreille et non plus les yeux, les poètes recouvreront une juste liberté.

Le cas où l'hiatus se produit à l'intérieur d'un élément rythmique est plus délicat, car on ne peut le résoudre par l'intercalation d'un temps de silence. C'est donc ici le goût seul, la délicatesse de l'oreille qui devra guider le poète. Pour qu'un tel hiatus soit peu sensible, et par conséquent admissible, il faut que la première voyelle soit brève de sa nature ou brève relativement à la seconde, qui devra, au contraire, être longue et autant que possible frappée de l'accent rythmique. Je ne chercherai pas à présenter d'exemples ; car, dans ces cas d'hiatus interne, si je puis m'exprimer ainsi, c'est sans doute l'euphonie que consulte le poète, mais c'est sur-

tout une raison esthétique qui le détermine et qui lui fait trouver dans un hiatus soit une grâce inattendue, soit un effet violent, en harmonie avec le sentiment qu'il veut exprimer.

Toutefois, si l'on voulait essayer de donner une règle empirique, on pourrait dire que, de toutes les voyelles, celles qui se soumettent le plus facilement à l'abréviation nécessaire à faire disparaître l'hiatus sont l'*i*, l'*ou*, l'*u* et l'*o*, tandis qu'au contraire l'*a*, l'*é*, l'*è* et l'*eu* y opposent une grande résistance. Les quatre sons *i*, *ou*, *u* et *o* pourront être suivis de presque toutes les autres voyelles, y compris les nasales, sans produire un hiatus désagréable. C'est, en effet, une de ces quatre voyelles qui forme toujours le premier des sons composés que nous désignons sous le nom de diphtongues. La grande difficulté dans la réduction de l'hiatus est la tonicité de la première voyelle ; et le moyen de la surmonter est de mettre cette première voyelle tonique en présence d'une autre voyelle, non seulement tonique comme elle, mais encore rythmique, ainsi que cela se produit dans ces expressions : *Le grand numéro onze*, *Folle que tu es*, employées très heureusement par A. de Musset.

Ai-je besoin, en terminant, de m'étendre sur quelques cas particuliers ? Que quelques mots composés fassent entendre un hiatus à l'oreille, ce n'est pas une raison suffisante pour en défendre l'emploi. La poésie a le droit de se servir de tous les mots de la langue. Si quelques-uns ne sont pas absolument agréables à l'oreille, la langue seule en doit être responsable. Telles sont les

expressions *peu à peu*, *à tort et à travers*, *çà et là*. La règle de l'hiatus n'a rien à reprendre à l'emploi de ces expressions ; il faut s'en arranger en vers aussi bien qu'en prose. Beaucoup de mots, qui ne présentent point d'hiatus, ne sont pas plus flatteurs pour l'oreille.

Quant à certains mots d'une syllabe, tels que *tu*, *y*, *ou* et *où*, rien n'en peut défendre l'emploi, et cela pour diverses raisons. Le pronom *tu* n'a pas d'existence propre; il se lie toujours au verbe qui le suit et n'est frappé que d'un accent tonique faible. Ce n'est qu'accidentellement qu'il reçoit d'un autre mot l'accent fort, comme dans les expressions : *es-tu? as-tu? aimes-tu?* Sa dureté provient de l'attaque de la dentale forte. Dans *tu aimes,* la syllabe *tu* n'est pas plus séparable du mot *aimes* que dans *il tuait* elle ne l'est de la syllabe *ait*. Sans doute l'*u* peut être, ainsi que cela a lieu en latin, regardé comme long dans *tu* et bref dans *tuait;* mais en latin le pronom *tu* était séparable du verbe. En français, sa liaison obligatoire avec le verbe doit le faire considérer comme occupant une position interne dans une expression composée non séparable, et dès lors rien ne peut empêcher de l'abréger devant une voyelle. Au surplus, si l'on veut être logique, au lieu de proscrire timidement ce *tu*, il faut ouvertement décréter qu'il est défendu en poésie de tutoyer Dieu, sa maîtresse ou son ami. Il est évident d'ailleurs que *tu amènes*, *tu aimes*, *tu infliges*, etc., seront toujours moins durs que *tu uses, tu usurpes*, etc. Et encore, si nous supposons placées dans l'arsis la pénultième tonique de *uses* et la dernière syllabe tonique de *usais*,

l'hiatus produit par *tu usais* sera plus sensible que celui produit par *tu uses*, parce que, dans le second cas, *tu* sera forcément abrégé. Cette dernière observation peut d'ailleurs être généralisée.

Le mot *y*, non plus, n'a ni existence propre ni accent tonique, si ce n'est accidentellement, comme dans *viens-y*. Si *tant y a* est plus dur que *il y a*, ce n'est pas la faute de l'*y*, mais de l'allitération de la dentale. Quant aux mots *ou* et *où*, et quant à savoir s'il y a un hiatus dans les expressions *un homme ou un autre*, *libre ou esclave*, *où allez-vous? où es-tu?* c'est une question qu'il sera temps d'examiner lorsqu'on aura définitivement déterminé la nature de ce son, qui appartient à la série des consonnes aussi bien qu'à celle des voyelles. Est-il enfin utile de dire que l'hiatus sera souvent une question de lecture ou de récitation? Tel concours de mots et de voyelles formera un hiatus dans la bouche d'un lecteur inexpérimenté et sera réduit par un lecteur plus habile et plus attentif, qui tiendra compte des temps de silence nécessaires.

Au lieu de fonder la règle tempérée de l'hiatus sur le raisonnement, on aurait pu procéder empiriquement en rassemblant un grand nombre d'exemples pris dans les poètes antérieurs au XVIIe siècle, et en classant les hiatus selon leur degré de dureté relative. C'est une étude qui pourrait être profitable, entreprise par les poètes eux-mêmes. Une lecture attentive de Ronsard leur permettrait d'apprécier l'effet plus ou moins choquant que produisent sur l'oreille toutes les combinaisons possibles de voyelles. Mais ici une telle étude ne nous eût pas

fourni un fondement solide de démonstration, et la règle ainsi établie expérimentalement eût manqué d'autorité. On se tromperait d'ailleurs si l'on croyait que la théorie que nous avons développée n'est pas appuyée sur l'observation exacte des faits. Les principes que nous avons exposés sont, appliqués à la langue et à la versification françaises, ceux-là mêmes qu'avait reconnus et admis l'oreille délicate des Grecs. Les différents cas dans lesquels nous avons démontré que le poète peut mettre deux voyelles en présence, sans crainte qu'elles ne se heurtent, sont précisément ceux dans lesquels Homère, Sophocle, Euripide et Aristophane introduisaient sans scrupule un hiatus dans leurs vers. Nos poètes pourront donc, dans cette question de l'hiatus, regarder comme décisive l'autorité du peuple heureux à qui les dieux avaient donné « un langage sonore, aux douceurs souveraines ».

CHAPITRE XV

DES VERS DE DIFFÉRENTS MÈTRES

Le vers classique de douze syllabes est le vers fondamental. Sa longueur n'a point été déterminée par le caprice humain. Dès que l'homme, jeté sur la terre par la main du Créateur, a senti avec l'air la vie pénétrer tout son être, il a respiré un vers dans chacun de ses souffles. Mais le génie de l'homme est fécond en combinaisons. Il analyse, et, quand il a séparé les éléments de l'œuvre créée par la Providence, il les agrège différemment, et à son tour il crée des types particuliers, qui sont avec le type général dans des rapports que saisit facilement l'esprit. Ses combinaisons restent ainsi humaines, c'est-à-dire soumises à des lois dont il ne dispose pas, qu'il emprunte aux créations de la nature et qui régissent ses œuvres comme son esprit lui-même.

En créant le vers que les anciens nommaient hexamètre, et qui est devenu notre alexandrin, l'homme avait découvert la loi rythmique, qui n'était autre que la loi vitale elle-même. Aussi quand il eut l'idée de répartir un nombre différent de syllabes dans un temps

plus court, du même coup il créa de nouvelles unités métriques; mais il ne put en même temps imaginer une loi nouvelle qui fût propre à chacune d'elles. Il ne fit, en réalité, que concevoir des rapports particuliers entre la durée de ces unités métriques et la durée du vers fondamental.

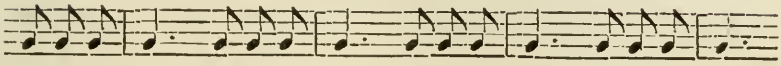
Jusqu'à présent les auteurs n'ont pas envisagé les vers français au point de vue de leur durée relative; aussi n'ont-ils pu présenter un tableau rationnel de tous les vers dont les poètes ont fait un usage plus ou moins fréquent et plus ou moins heureux. Ils se sont contentés de considérer le nombre des syllabes, de telle sorte qu'on ne saurait apercevoir aucune relation logique entre les vers de cinq et de sept syllabes, par exemple, et le vers fondamental, et que l'on ne peut ainsi avoir aucune idée de l'effet que produit l'adjonction ou la soustraction d'une ou de deux syllabes.

Or, on va voir à quelle simplicité d'exposition il est possible de ramener un sujet en apparence compliqué. En effet, si nous considérons les durées de tous les vers français, quel que soit le nombre de leurs syllabes, nous verrons que ces durées croissent comme la série des nombres entiers 1, 2, 3, 4. Si donc nous nous rappelons que le vers fondamental remplit vingt-quatre unités de temps, nous en conclurons que les durées des vers français seront représentées par les nombres 24, 18, 12 et 6. Sous le rapport de la durée, tous nos vers se diviseront en quatre classes : les vers qui comptent vingt-quatre unités de temps ou tétramètres, ceux qui en comptent dix-huit ou trimètres, ceux qui en comptent douze ou

dimètres et enfin ceux qui n'en comptent que six ou monomètres. En voici le tableau général :

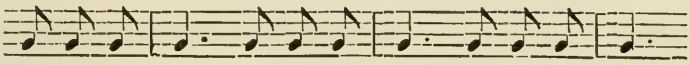
1° VERS A 24 UNITÉS DE TEMPS

(Tétramètre.)



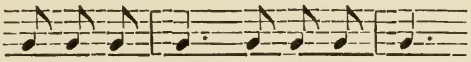
2° VERS A 18 UNITÉS DE TEMPS

(Trimètre.)



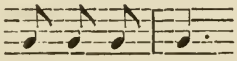
3° VERS A 12 UNITÉS DE TEMPS

(Dimètre.)



4° VERS A 6 UNITÉS DE TEMPS

(Monomètre.)



De l'examen de ce tableau nous déduirons cette conséquence importante, que, dans les vers, le nombre des temps forts, c'est-à-dire des accents rythmiques, augmente ou diminue comme le nombre des unités de temps. Ou autrement : que les vers à un, deux, trois ou quatre accents sont des vers à six, douze, dix-huit ou vingt-quatre unités de temps.

Si maintenant nous considérons le nombre des syllabes, nous trouverons que les poètes ont fait usage

de vers ayant de trois à seize syllabes. Nous négligeons naturellement les vers de une ou de deux syllabes, qu'il ne faut regarder que comme des éléments rythmiques adjoints à d'autres vers et augmentant ceux-ci d'une mesure. D'ailleurs, nous verrons plus loin comment il faut considérer, par rapport à la durée, une suite de vers de une, de deux et même de trois syllabes. Ici nous n'envisageons les vers que comme des unités métriques, pouvant jouer le rôle d'une unité de longueur et régler une suite de vers semblables. Nous allons donc répartir tous les vers en usage dans la poésie française dans les quatre classes que nous venons de déterminer.

I

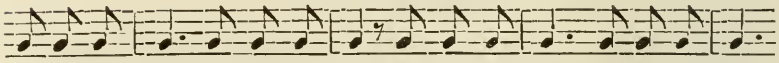
PREMIÈRE CLASSE

TÉTRAMÈTRES

Durée : Vingt-quatre unités de temps.

1° VERS DE SEIZE SYLLABES, AVEC QUATRE ACCENTS RYTHMIQUES

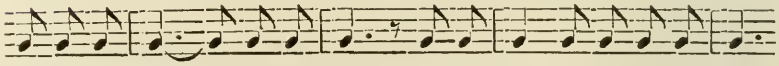
Césure fixe entre la 8e et la 9e syllabe.



Je me meurs vif, ne mourant point ; je sèche au temps de ma ver-deur.
(Baïf.)

2° VERS DE QUINZE SYLLABES, AVEC QUATRE ACCENTS RYTHMIQUES

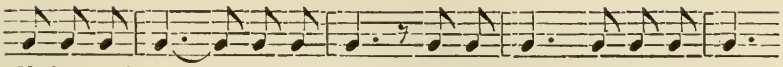
Césure fixe entre la 7e et la 8e syllabe.



O des po - è - tes l'ap-pui, fa-vo - ri - se ma hardi - esse.
(Baïf.)

3° VERS DE QUATORZE SYLLABES, AVEC QUATRE ACCENTS RYTHMIQUES

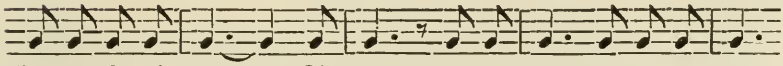
Césure fixe entre la 7e et la 8e syllabe.



Il fait meil-leur à Pa-ris où l'on boit a-vec la glace.
(SCARRON.)

4° VERS DE TREIZE SYLLABES, AVEC QUATRE ACCENTS RYTHMIQUES

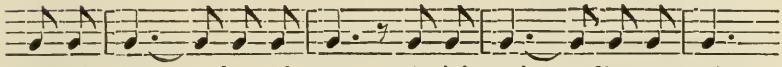
Césure fixe entre la 7e et la 8e syllabe.



Le peuple s'é-crie : Oi-seaux, plus que nous soy-ez sa-ges.
(BÉRANGER.)

5° VERS DE DOUZE SYLLABES, AVEC QUATRE ACCENTS RYTHMIQUES

Césure fixe entre la 6e et la 7e syllabe.

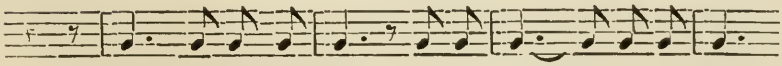


Je crains Dieu, cher Ab-ner, et n'ai point d'autre crainte.
(RACINE.)

(*Voyez les autres formes dans le chapitre V.*)

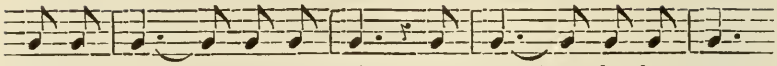
6° VERS DE ONZE SYLLABES, AVEC QUATRE ACCENTS RYTHMIQUES

a. Césure fixe entre la 5e et la 6e syllabe.



Bel-le dont les yeux dou-ce-ment m'ont tu-é.
(RONSARD.)

b. Césure fixe entre la 6e et la 7e syllabe.



Et le ciel ne voit point d'a - mant plus heu-reux.
(VOITURE.)

II

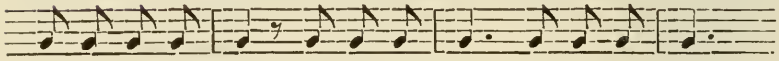
DEUXIÈME CLASSE

TRIMÈTRES

Durée : Dix-huit unités de temps.

1° VERS DE TREIZE SYLLABES, AVEC TROIS ACCENTS RYTHMIQUES

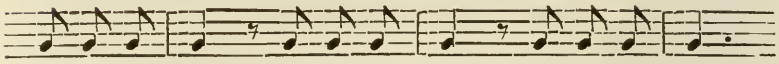
Césure fixe entre la 5e et la 6e syllabe.



Je-tons nos cha-peaux et nous coif- fons de nos ser- viettes.
(SCARRON.)

2° VERS DE DOUZE SYLLABES, AVEC TROIS ACCENTS RYTHMIQUES

Mode romantique : césure mobile.

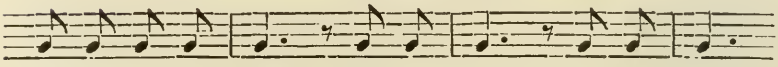


Vi-vre cas - qué, su-er l'é - té, ge-ler l'hi - ver.
(V. HUGO.)

(*Voir les autres formes dans le chapitre VII.*)

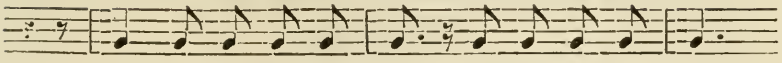
3° VERS DE ONZE SYLLABES, AVEC TROIS ACCENTS RYTHMIQUES

a. Césure fixe entre la 5e et la 6e syllabe.



L'es-prit in - sen - sé ne se paît que d'en - nui.
(PASSERAT.)

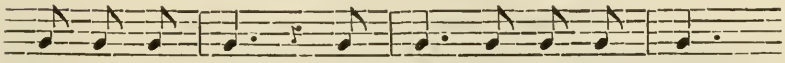
b. Césure fixe entre la 6e et la 7e syllabe.



Mais je ne l'ai-me plus com-me je l'ai - mais.
(Boisrobert.)

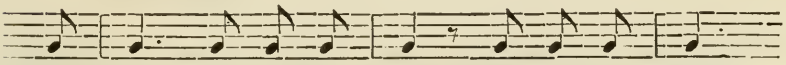
4° VERS DE DIX SYLLABES, AVEC TROIS ACCENTS RYTHMIQUES

a. Césure fixe entre la 4e et la 6e syllabe.



Et nous por - tons la pei - ne de leurs crimes.
(Racine.)

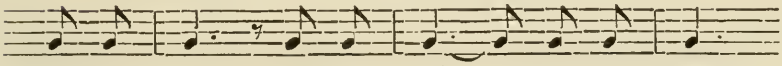
b. Césure fixe entre la 6e et la 7e syllabe.



Un an - ge ou-vrait sur nous son ai - le blanche.
(V. Hugo.)

5° VERS DE NEUF SYLLABES, AVEC TROIS ACCENTS RYTHMIQUES

Césure entre la 3e et la 4e syllabe.



L'air est plein d'une ha - lei - ne de roses.
(Malherbe.)

III

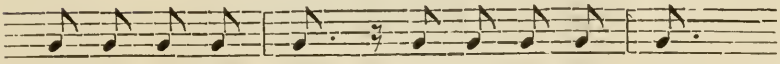
TROISIÈME CLASSE

DIMÈTRES

Durée : Douze unités de temps.

1° VERS DE DIX SYLLABES, AVEC DEUX ACCENTS RYTHMIQUES

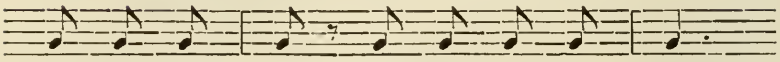
Césure fixe entre la 5e et la 6e syllabe.



J'ai dit à mon cœur, à mon fai - ble cœur.
(A. de Musset.)

2° VERS DE NEUF SYLLABES, AVEC DEUX ACCENTS RYTHMIQUES

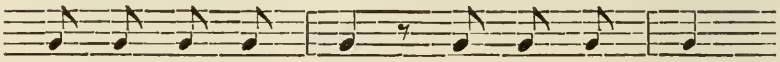
a. Césure fixe entre la 4e et la 5e syllabe.



Je n'ai - mai pas le ta - bac beau - coup.

(SEDAINE.)

b. Césure fixe entre la 5e et la 6e syllabe.

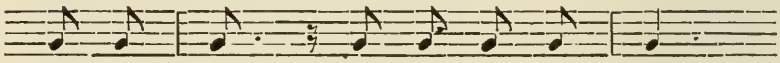


No - tre gou - ver - neur a, je le crois.

(BÉRANGER.)

3° VERS DE HUIT SYLLABES, AVEC DEUX ACCENTS RYTHMIQUES

Césure mobile.

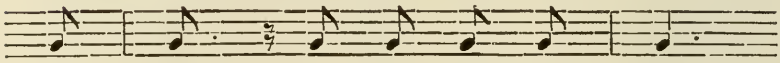


Des mor - tels j'ai vu les chi - mères.

(GRESSET.)

4° VERS DE SEPT SYLLABES, AVEC DEUX ACCENTS RYTHMIQUES

Césure mobile.

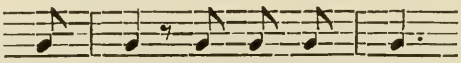


La mort dé - plo - yait ses ailes.

(J.-B. ROUSSEAU.)

5° VERS DE SIX SYLLABES, AVEC DEUX ACCENTS RYTHMIQUES

Césure mobile.

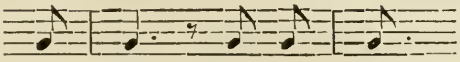


Tour - ment de ma pen - sée.

(BERTAUT.)

6° VERS DE CINQ SYLLABES, AVEC DEUX ACCENTS RYTHMIQUES

Césure mobile.



Oi - seaux, chan-tez tous.

(MOLIÈRE.)

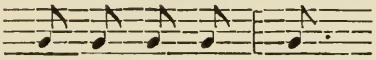
IV

QUATRIÈME CLASSE

MONOMÈTRES

Durée : Six unités de temps.

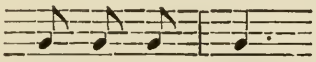
1° VERS DE CINQ SYLLABES, AVEC UN ACCENT RYTHMIQUE



Sa voix re - dou - table
Trou-ble les en - fers.

(ROUSSEAU.)

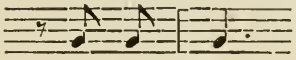
2° VERS DE QUATRE SYLLABES, AVEC UN ACCENT RYTHMIQUE



Rom-pez vos fers,
Tri- bus cap - tives.

(RACINE.)

3° VERS DE TROIS SYLLABES, AVEC UN ACCENT RYTHMIQUE



Sar - ra - sin,
Mon voi - sin.

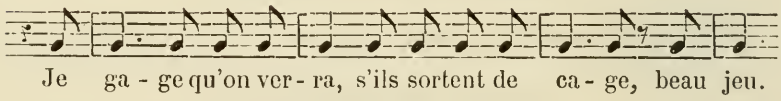
(SCARRON.)

Pour compléter ce tableau, il faudrait y joindre les

vers de deux et de une syllabe. Mais, nous l'avons déjà dit, ces vers se joignent presque toujours à de plus grands, et dans ce cas augmentent la durée de ceux-ci d'une mesure. Voici un exemple pris dans La Fontaine :

Je gage
Qu'on verra, s'ils sortent de cage,
Beau jeu.

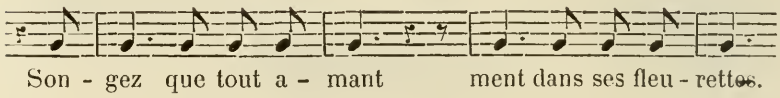
Ces vers, où se trouve un vers de huit syllabes comptant douze unités de temps, se résoudront en une période mélodique de quatre mesures.



Il en sera de même pour les vers de une syllabe. Voici un vers de une syllabe encadré entre un vers de six et un vers de quatre syllabes :

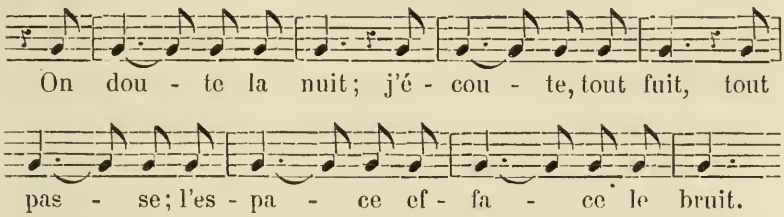
Songez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes. (Panard.)

Nous aurons donc également ici une période mélodique de quatre mesures.



Mais, dans le cas où l'on voudrait, pour un temps naturellement très court, faire jouer à ces vers de une ou de deux syllabes le rôle d'unités métriques, et construire

une suite plus ou moins longue de vers semblables, on ne pourrait y arriver qu'en plaçant le premier accent sur le temps fort, le second sur la partie forte du temps faible, ou *vice versa*. Toutefois, on parviendra à élever les vers de deux syllabes au rôle d'unités métriques en multipliant les syllabes féminines, ce qui, en réalité, fait l'effet de vers de trois syllabes. Ainsi peuvent se couper ces vers de Victor Hugo :



Nonobstant, les vers de trois syllabes ont souvent beaucoup de tendance à se ranger deux par deux dans la même mesure, une rime sur le temps fort et la suivante sur le temps faible.

Mais quittons ces monomètres un peu courts, qui ne trouvent qu'un emploi très rare. Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur le tableau que nous avons dressé de tous les vers en usage dans la poésie française, nous apercevrons aisément qu'un certain nombre d'entre eux ne peuvent que difficilement être maintenus au rôle d'unités métriques, vu leur peu de stabilité. En effet, la première condition d'une unité métrique, c'est d'être autant que possible rigide et inextensible. Or, plusieurs de ces vers, à cause du nombre de syllabes relativement élevé qui entre toujours au moins dans un de leurs éléments rythmiques, ce qui est favo-

rable à l'apparition de nouveaux accents, sont sujets à passer à chaque instant de la classe à laquelle ils appartiennent à la classe supérieure. Il en est ainsi des vers de cinq, neuf, onze, treize, quatorze, quinze et seize syllabes. Seuls (en négligeant le vers très court de quatre syllabes), les vers de six, sept, huit, dix et douze syllabes peuvent et ont pu en effet jouer le rôle d'unités métriques et régler une plus ou moins longue suite de vers isomètres. Nous avons à peine besoin de faire remarquer que, par le fait de l'apparition d'un nouvel accent rythmique, les tétramètres deviendraient des pentamètres, les pentamètres des hexamètres, etc.

Le poète, sans doute, est libre de placer les accents rythmiques mobiles sur les syllabes qu'il lui convient, à cette condition toujours sous-entendue que les divisions rythmiques de son vers correspondent aux divisions logiques de sa pensée. Mais il doit donner toute son attention aux accents rythmiques qui pourraient surgir inopinément, car un accent de plus augmente la durée du vers d'une mesure. Si c'est là précisément ce que le poète veut obtenir, il lui sera loisible de favoriser par la composition de son vers l'apparition de cet accent; mais, dans certains cas, cet accent imprévu surgit contre son intention même. En effet, c'est fort souvent la position du premier accent mobile qui rend nécessaire l'adjonction d'une mesure dans un vers qui ne le comporte pas, ou qui force la voix, qui se refuserait à ce ralentissement du vers, soit à déplacer l'accent, soit à opérer une modification dans la division du temps. Le vers de huit syllabes, en particulier, est sujet

à cet accident rythmique. La césure y est libre ; mais il est nécessaire que le poète sache à quoi il s'expose en plaçant un accent rythmique sur la première syllabe.

Un exemple éclaircira immédiatement cette question de détail. Dans ces vers de J.-B. Rousseau :

Loin de *vous*, — l'aquilon fou*gueux*
Souf—fle sa piquante froi*du*re ;
La *ter*—re reprend sa ver*du*re,
Le ciel *bril*—le des plus beaux *feux*.

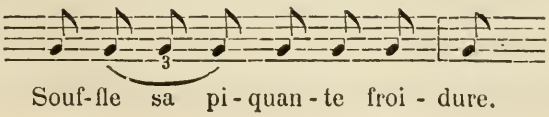
Le second vers supporterait facilement un troisième accent rythmique sur *piquante :*

Souf—fle sa pi*quan*—te froi*du*re.

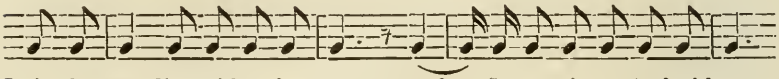
Cependant le mouvement général de la pensée ne comporte en aucune façon un allongement du vers et un ralentissement dans la diction. Aussi il se trouvera des lecteurs inexpérimentés qui, n'ayant pas étudié cette pièce, seront entraînés, en la déchiffrant à première vue, à déplacer l'accent rythmique et à lire :

Souffle *sa* — piquante froi*du*re,

ce qui est absolument inadmissible. Or, en dehors de la possibilité qu'a la voix de placer un troisième accent sur *piquante* (ce qui allonge l'octosyllabe de six unités de temps), il existe trois moyens de remédier musicalement à cet accident rythmique. Premièrement, la voix introduira un triolet dans la mesure et lira :

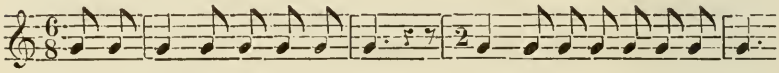


Deuxièmement, la voix pourra reporter le mot *souffle* sur le temps faible de la mesure précédente et le prolonger sur le temps fort au moyen d'une syncope :



Loin de vous l'Aqui-lon fou-gueux souf - fle sa piquante froidure.

Enfin, troisièmement, la voix pourra changer la mesure, et passer de la mesure à six-huit à la mesure à deux temps :



Loin de vous l'Aqui-lon fou-gueux souf-fle sa piquante froidure.

Toutefois, par l'emploi de ce dernier procédé, nous glissons de la poésie, soumise à l'égalité des rythmes, dans la prose, qui se dit sur des rythmes inégaux. On voit donc combien cet accent rythmique, placé sur la première syllabe d'un vers de huit syllabes, offre de difficultés au lecteur. Sans doute la voix est un instrument complaisant, dont l'instinct et l'habitude nous ont appris à nous servir fort habilement; mais il ne faut la forcer à recourir à ces savants artifices de diction qu'en connaissance de cause et en vue d'obtenir un effet particulier. Il faut donc, et c'est là où je voulais en venir, que le poète facilite au lecteur l'emploi de l'un de ces artifices par la composition de son vers et par le choix des syllabes successives, dont la légèreté sera un stimulant, ou la lourdeur un obstacle à l'agilité de l'organe vocal.

Chacune de ces unités métriques secondaires pourrait

être l'objet d'une étude semblable à celle que nous avons faite du vers de douze syllabes. La récitation pourra de même réduire ou augmenter leur portée mélodique. Quant à la disposition des accents toniques, nous ne pourrions que répéter ce que nous avons dit dans le huitième chapitre. Tous ces vers se composent, comme le vers fondamental, d'éléments rythmiques qui varient de une à six syllabes, et sur lesquels par conséquent les accents toniques se distribuent exactement suivant les mêmes lois.

Sans épuiser les nombreuses remarques auxquelles pourrait donner lieu une étude approfondie de ces différents mètres, nous passerons à un autre ordre d'idées, et nous rechercherons ce qui règle l'adaptation d'un vers choisi comme unité métrique aux idées ou aux sentiments que l'on veut exprimer. Il est évident que le poète emploiera toujours de préférence un vers qui soit en rapport avec la vivacité ou la gravité des sentiments qui l'animent. Tel vers est vif, léger, rapide; tel autre est lent, grave, pompeux. Le pas d'un régiment en marche n'est pas celui d'une procession. L'homme joyeux frappe allègrement la terre; l'homme grave affecte une démarche plus noble et plus lente. Chaque vers a ainsi un caractère qui lui est propre et qui se trahit par son allure, c'est-à-dire par le plus ou le moins de vivacité qu'il imprime au débit. Ce qu'il est donc essentiel de déterminer, c'est la vitesse relative de chacun des vers de la poésie française.

Il est évident que, si, après avoir prononcé un certain nombre de syllabes en un certain temps, nous les pro-

nonçons de nouveau dans un temps double, nous aurons parlé la seconde fois avec une vitesse deux fois plus petite. Si, au contraire, dans le même temps nous prononçons un nombre double de syllabes, nous aurons parlé deux fois plus vite. La vitesse relative d'un vers quelconque pourra donc être représentée par le rapport du nombre de ses syllabes au temps employé à les prononcer.

Soit s, s', s'' les nombres de syllabes qui entrent dans des vers différents; soit t, t', t'' les temps que dure chacun des vers ; les vitesses v, v', v'' seront représentées par les fractions $\frac{s}{t}$, $\frac{s'}{t'}$, $\frac{s''}{t''}$. Si nous choisissons un certain temps T, tel qu'il soit un multiple de t, de t', de t'', et si nous désignons par n, n', n'' les coefficients nécessaires pour que $nt = \mathrm{T}$, $n't' = \mathrm{T}$, $n''t'' = \mathrm{T}$, nous pourrons représenter les vitesses par les fractions $\frac{ns}{\mathrm{T}}$, $\frac{n's'}{\mathrm{T}}$, $\frac{n''s''}{\mathrm{T}}$, ou plus simplement par les produits ns, $n's'$, $n''s''$.

Or, pour tous ces vers, nous connaissons le nombre de leurs syllabes et le temps que dure chacun d'eux. Ce temps est de vingt-quatre, dix-huit, douze ou six unités de temps. Nous voyons aisément que soixante-douze sera un multiple commun aux différentes durées de ces vers. Pour trouver leurs vitesses relatives, il suffira donc de multiplier le nombre de syllabes des tétramètres par 3, le nombre de syllabes des trimètres par 4, le nombre de syllabes des dimètres par 6 et le nombre de syllabes des monomètres par 12. Nous pourrons donc dresser le tableau des vitesses, en dési-

gnant les vers par le nombre de leurs syllabes, l'indice indiquant, ce qui est essentiel, le nombre des accents rythmiques.

CLASSES.	t	n	s	$n.s$	v
Tétramètres	24	3	16_4	3.16	48
			15_4	3.15	45
			14_4	3.14	42
			13_4	3.13	39
			12_4	3.12	36
			11_4	3.11	33
Trimètres	18	4	13_3	4.13	52
			12_3	4.12	48
			11_3	4.11	44
			10_3	4.10	40
			9_3	4.9	36
Dimètres.	12	6	10_2	6.10	60
			9_2	6.9	54
			8_2	6.8	48
			7_2	6.7	42
			6_2	6.6	36
			5_2	6.5	30
Monomètres	6	12	5_1	12.5	60
			4_1	12.4	48
			3_1	12.3	36

Il nous sera facile maintenant de ranger les vers selon

leurs vitesses relatives, en allant du plus lent au plus rapide :

MÈTRES DES VERS	VITESSES RELATIVES
5_2	30
11_4	33
3_1 — 6_2 — 9_3 — 12_4	36
13_4	39
10_3	40
7_2 — 14_4	42
11_3	44
15_4	45
4_1 — 8_2 — 12_3 — 16_4	48
13_3	52
9_2	54
5_1 — 10_2	60

Si nous réduisons ce tableau aux mètres les plus usités de la poésie française, aux vers de trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix et douze syllabes, ils seront rangés dans l'ordre suivant, en allant du plus lent au plus rapide :

3_1 — 6_2 — 12_4	36
10_3	40
7_2	42
4_1 — 8_2 — 12_3	48
5_1 — 10_2	60

Ai-je besoin de répéter que ces nombres n'ont aucune valeur absolue? Ils signifient uniquement que les vitesses des vers de 12, de 10, de 7 et de 8 syllabes sont entre elles dans les mêmes rapports que les nombres 36, 40,

42 et 48. C'est, en général, cette vitesse relative du débit qui explique l'appropriation des mètres aux différents genres de poésie. On ne s'étonnera plus qu'un des plus vifs, celui de huit syllabes, ait été le vers privilégié de la poésie légère, du conte, par exemple, et que le vers de sept syllabes ait mieux convenu au style majestueux de l'ode.

A l'origine, avant l'adoption de l'alexandrin, le décasyllabe était notre vers héroïque. Il n'avait pas toute l'ampleur et toute la pompe de notre vers classique de douze syllabes, mais son inextensibilité en faisait une unité de mesure parfaitement appropriée à une éducation musicale rudimentaire. Nous avons vu ci-dessus que systématiquement on en était venu à l'allonger, en liant par le sens son dernier élément rythmique au premier du vers suivant. Par l'adjonction de cet élément rythmique de quatre syllabes, le décasyllabe remplissait vingt-quatre unités de temps, comme l'alexandrin. On obtenait ainsi la sensation d'un vers plus long, et on donnait au décasyllabe l'amplitude de l'alexandrin. Mais il n'en avait pas l'allure noble et grave, bien qu'en ayant la même longueur ; car sa vitesse, pouvant être représentée par 42, se trouvait plus grande que celle de notre vers classique dans la proportion de 42 à 36.

C'est ici le lieu de nous occuper des modifications du mouvement par suite des variations que peut subir la valeur de l'unité de temps. C'est un point dont on comprendra aisément l'importance. En effet, si on se reporte au tableau général que nous avons dressé des vitesses relatives, on verra que le vers le plus rapide

est le décasyllabe, lorsqu'il n'a que deux accents rythmiques. Tels sont ces vers d'Alfred de Musset :

J'ai dit à mon *cœur*, — à mon faible *cœur* :
N'est-ce point as*sez* — de tant de tris*tesse*?
Et ne vois-tu *pas* — que changer sans *cesse*,
C'est à chaque *pas* — trouver la dou*leur*?

Il apparaîtra au lecteur qu'à ces vers si beaux de mélancolie, quoique sans langueur, on ne pourrait adapter un mouvement s'accordant avec l'idée que nous semblons donner de ce mètre, en disant qu'il est le plus rapide de la poésie française. C'est que nous n'avons parlé jusqu'à présent que de vitesse relative et non pas de vitesse absolue. Or, dans la versification, comme dans la musique, après avoir fait choix de la mesure, il est nécessaire de déterminer la valeur de l'unité de temps.

Supposons, par exemple, que nous prenions l'unité de temps égale à $\frac{1}{6}$ de seconde, ce qui est un mouvement modérément accéléré, ni lent ni trop vif. Dans ce cas, le vers classique de douze syllabes, se composant de vingt-quatre unités de temps, se lira en 4 secondes, et le décasyllabe de Musset en 2 secondes, ce qui nous donnera une récitation de quinze alexandrins à la minute et de trente décasyllabes. Ce mouvement pourra nous paraître convenable pour le vers de douze syllabes ; mais il nous semblera beaucoup trop précipité, s'il s'agit du vers de dix syllabes à deux accents. Nous ne devrons donc imprimer ce mouvement à notre récitation

que lorsque nous aurons à lire des alexandrins. Si nous prenons maintenant l'unité de temps égale à $\frac{1}{4}$ de seconde, le vers de douze syllabes se dira en 6 secondes et ce décasyllabe en 3 secondes. En une minute, nous réciterons dix vers de douze syllabes et vingt vers de dix. Peut-être, cette fois, cela est-il un peu lent pour l'alexandrin ; mais ce mouvement paraîtra mieux convenir que le précédent aux vers d'Alfred de Musset. Si on le trouvait encore un peu vif, et si on désirait ralentir la récitation jusqu'à ce qu'elle ne donnât plus que quinze de ces décasyllabes à la minute, il faudrait prendre l'unité de temps égale à $\frac{1}{3}$ de seconde. On voit donc que le degré de lenteur ou de rapidité que l'on veut imprimer à une suite de vers isomètres dépend de la valeur que l'on attribue à l'unité de temps.

Dans le chapitre suivant, nous reviendrons sur les rapports des vitesses relatives des vers avec les sentiments que le poète cherche à exprimer, et nous tâcherons alors d'en pénétrer les secrets. Nous terminerons celui-ci, en examinant très succinctement, à un point de vue général, l'usage et l'emploi que la poésie française a fait de ces diverses unités métriques secondaires.

A l'origine, le vers de dix syllabes, à défaut de l'alexandrin, dont on n'avait pas encore apprécié toute la souplesse rythmique, ne fut lui-même employé que par les quelques poètes épiques qui illustrèrent les premiers temps de notre langue. Les vers de six, de sept et de

huit syllabes furent les mètres préférés des musiciens et des chanteurs, des romanciers et des conteurs. Les mystères, en qui se résumait alors tout le théâtre, les longues épopées galantes, familières et morales, se plaisaient à ces courtes unités métriques, qui se devident si aisément dans d'interminables périodes. Elles convenaient à cet amour naïf du détail, qui exclue les points de vue généraux, pris de haut et à longue portée, à la familiarité d'une langue diverse et flottante, à l'esprit joyeux et prime-sautier d'une race qui ne s'était point encore élevée à la méditation philosophique et à la contemplation historique. Les hommes d'étude, dans le silence des cloîtres, s'avançaient lentement à travers les ténèbres vers la lueur aperçue de cette antiquité, dont le dernier rayonnement était alors l'unique flambeau du monde. Cependant, ignorants du passé, insouciants de l'avenir, les clercs et les châtelains chantaient, l'un ses passions naïves, l'autre ses gestes de guerre. On refoulait les grandes ou tristes pensées par crainte de la corde ou du bûcher, ou plutôt on en secouait le poids trop lourd, et chacun rythmait, en vers aussi courts que légers, les riens de la vie et de l'amour. Toutefois, de chaque époque et de chacun de ces gentils poètes, il reste quelques chefs-d'œuvre de grâce naïve ou badine et de délicate mélancolie, éclos dans un jour parfois unique de véritable inspiration.

Quelque grande que soit la valeur de plusieurs de ces petits poèmes, toutes ces unités métriques secondaires ont un grave défaut. Chaque vers se trouvant trop court pour fournir une période mélodique, celle-ci s'é-

tend sur un plus grand nombre de vers ; or, dès qu'elle atteint une certaine longueur, ses parties trop petites et trop multipliées deviennent difficilement appréciables. Pour remplir une période mélodique qui se carrerait sur six alexandrins, il faudrait douze vers de six, de sept ou de huit syllabes et vingt-quatre vers de cinq syllabes. Les périodes sont d'autant moins saisissables que le mètre est plus court. Mais ce défaut rend ces mètres plus faciles à manier, en apparence, que l'alexandrin. Les poètes médiocres, qui n'ont que des pensées indécises, y trouvent l'occasion d'une exhubérante improvisation. En poursuivant une période mélodique indistincte, on arrive à une prolixité sans fin. On en pourrait citer d'interminables exemples, dans lesquels les périodes succèdent aux périodes sans que l'esprit puisse apercevoir où une pensée finit et où une autre commence, sans que la voix elle-même puisse trouver un point fixe où se reposer. La récitation prend alors forcément un mouvement isochrone, qui oscille de rime en rime, en affaiblissant ou en éteignant les accents rythmique mobiles qui sont les déterminatifs du rythme. Il se développe dans ces trop longues pièces en vers courts et isomètres un mouvement uniforme dont la monotonie ne tarde pas à détruire toute harmonie. Nos pères cependant trouvaient un grand charme à ces grâces molles et languissantes ; leur esprit se plaisait aux jeux innocents des Muses.

Aujourd'hui, cette régularité rythmique nous est devenue insupportable, et on ne trouverait plus guère de poètes qui se décidassent à composer de longues suites

de vers isomètres de six, de sept ou de huit syllabes. Mais la versification française, riche en combinaisons de toutes sortes, a fourni dès longtemps aux poètes les moyens de remédier à la désespérante monotonie des longues pièces isomètres composées en vers courts. Ces moyens se rattachent à deux systèmes qu'il nous reste à étudier : premièrement, les poèmes à mouvements variés; deuxièmement, les poèmes à périodes mélodiques égales.

CHAPITRE XVI

DES POÈMES A MOUVEMENTS VARIÉS

Nous avons vu ci-dessus que les vers sont animés de vitesses relatives qui varient selon le nombre de leurs syllabes et selon le temps dans lequel celles-ci se répartissent. Chaque unité métrique a ainsi son mouvement propre. Les poèmes à mouvements variés sont donc ceux dans la composition desquels entrent des vers de différents mètres. Tels sont tous les poèmes destinés à être mis en musique, et que nous nommons *opéras*, *cantates*, etc. Tels sont d'autres poèmes de destination différente, parmi lesquels nous citerons la *Psyché* et l'*Amphitryon* de Molière, et les *Fables* de La Fontaine. Enfin, telles sont encore très souvent les *Odes*, qui ont, comme les précédents, d'ailleurs, la faculté d'employer des vers à mouvements uniformes ou variés, mais qui, en outre, sont régulièrement composées de périodes mélodiques égales.

Nous aurions pu reprendre de plus loin cette question importante du mouvement ; car, dans un même vers, la vitesse des parties composantes peut changer. C'est ce

que nous avons démontré dans un chapitre précédent, en donnant pour exemple ce vers de *Phèdre :*

Dans le doute mortel dont je suis agité.

Nous avons fait voir, en employant les notations musicales, que le second hémistiche pouvait enfermer ses six syllabes dans onze, puis dans neuf, enfin dans huit unités de temps, et augmenter ainsi de vitesse à mesure que le temps diminue. Ce que nous dirons donc sur les vers de différents mètres pourrait s'étendre aux parties composantes d'un vers quel qu'il soit. Mais, pour mieux embrasser notre sujet, nous préférons en restreindre l'étendue, et nous supposerons que les vers isomètres sont animés d'une vitesse uniforme, ce qui est vrai en ce sens qu'ils remplissent toujours le même temps au moyen d'un même nombre de syllabes, quelles que soient les vitesses relatives de leurs éléments rythmiques.

Quand nous parlons de l'*effet* qu'un vers produit sur nous, nous nous servons d'un mot extraordinairement complexe. Nous verrons plus loin à l'interpréter et à découvrir une relation au moins générale entre les rapports suivant lesquels se composent les sons et ceux suivant lesquels se combinent les pensées. Nous ne donnerons d'abord à ce mot qu'un sens purement phonique ; il nous servira à désigner pour l'instant la sensation générale produite sur l'oreille par une suite de sons, et nous énoncerons cette loi, que les effets produits sont égaux aux forces qui les produisent. La force ici peut se résumer en un effort musculaire ; mais que

d'éléments il nous serait indispensable de connaître pour calculer cet effort! Cette force, dont nous usons à chaque instant sans l'analyser, variera comme l'intensité du son : il faut plus de force pour imprimer à une corde vibrante des oscillations plus étendues. Elle variera comme la hauteur du son, car il faut plus de force pour mettre en vibration une corde plus courte. Elle variera encore comme le nombre des éléments du son : il faut un effort plus grand pour prononcer dans le même temps la syllabe *fra* que la syllabe *a*. Enfin, elle augmentera comme la vitesse. Nous voyons donc que, pour mesurer les efforts musculaires capables d'émettre une suite de sons donnés, il nous faudrait tenir compte des intensités, des hauteurs, de la complexité des sons et de la vitesse.

On peut ne pas considérer ce calcul comme théoriquement impossible; quoique plus complexe, il serait du même genre que celui qui nous permet de mesurer le souffle nécessaire à faire sortir d'un tuyau d'orgue un son d'une intensité et d'une hauteur données. La formule qui nous rendrait possible le calcul de l'effort musculaire nous permettrait d'évaluer l'effet produit par une syllabe simple, puis composée; par un mot, puis par un groupe de mots, etc. En fait, ce calcul, considéré dans toute son étendue, devient, il faut l'avouer, tout à fait chimérique. Nous donnerons donc à nos recherches des proportions plus modestes, et nous conclurons en disant que, toutes circonstances étant supposées égales, les effets produits par deux vers, correspondant exactement aux forces qui les ont produits,

sont entre eux comme les vitesses. Par conséquent, ces effets seront entre eux comme les accélérations de vitesse, c'est-à-dire que l'effet augmentera ou diminuera en même temps que la vitesse.

Étant donné des vers de différents mètres, il est clair qu'ils s'attachent diversement les uns aux autres. Mais tous les cas se ramènent à ces deux-ci : ou bien le vers de plus petite vitesse précédera le vers de plus grande vitesse, ou bien le vers de plus grande vitesse précédera le vers de plus petite vitesse. Dans le premier cas, nous aurons une augmentation, dans le second une diminution d'effet, qui correspondront l'une à une accélération, l'autre à un retard. Replaçons sous les yeux du lecteur le tableau des vitesses relatives des vers dont la poésie française fait le plus souvent usage :

3_1 — 6_2 — 12_4	36
10_3	40
7_2	42
4_1 — 8_2 — 12_3	48
5_1	60

Nous allons assembler ces vers par couples, en plaçant d'un côté les combinaisons qui donnent lieu à des accélérations, de l'autre celles qui produisent des retards. Quand deux vers de même vitesse se suivent, il n'y a ni accélération ni retard. Dans ce cas, l'accélération est égale à zéro. Donc, à priori, toute accélération sera indiquée par une quantité positive, et tout retard par une quantité négative. Nous disposerons le tableau d'ensemble des couples métriques dans un ordre que les

yeux puissent facilement saisir, en suivant la progression des accélérations et des retards.

COUPLES MÉTRIQUES.	VITESSES	ACCÉLÉRATIONS	COUPLES MÉTRIQUES.	VITESSES	RETARDS
10_3.	40	+ 2	7_2.	42	— 2
7_2.	42		10_3.	40	
3_1, 6_2, 12_4. .	36	+ 4	10_3.	40	— 4
10_3.	40		3_1, 6_2, 12_4. .	36	
3_1, 6_2, 12_4. .	36	+ 6	7_2.	42	— 6
7_2.	42		3_1, 6_2, 12_4. .	36	
7_2.	42	+ 6	4_1, 8_2, 12_3. .	48	— 6
4_1, 8_2, 12_3. .	48		7_2.	42	
10_3.	40	+ 8	4_1, 8_2, 12_3. .	48	— 8
4_1, 8_2, 12_3. .	48		10_3.	40	
3_1, 6_2, 12_4. .	36	+ 12	4_1, 8_2, 12_3. .	48	— 12
4_1, 8_2, 12_3. .	48		3_1, 6_2, 12_4. .	36	
4_1, 8_2, 12_3. .	48	+ 12	5_1.	60	— 12
5_1.	60		4_1, 8_2, 12_3. .	48	
7_2.	42	+ 18	5_1.	60	— 18
5_1.	60		7_2.	42	
10_3.	40	+ 20	5_1.	60	— 20
5_1.	60		10_3.	40	
3_1, 6_2, 12_4. .	36	+ 24	5_1.	60	— 24
5_1.	60		3_1, 6_2, 12_4. .	36	

On pourrait introduire dans ce tableau d'autres combinaisons, telles que 10_2, 5_2, etc. Le lecteur pourra le compléter à son gré, en y comprenant jusqu'aux mètres les moins usités. Mais nous ne compliquerons pas à plaisir le problème.

On voit par ce tableau que c'est le vers de cinq syllabes qui produit les accélérations les plus considérables. Mais ce n'est pas, en fait, le vers de cinq syllabes qui donne lieu aux combinaisons les plus fréquentes. Si donc nous le laissons de côté, nous verrons que, parmi les combinaisons les plus usitées, celle qui accouple le vers de huit syllabes au vers alexandrin est celle qui donne lieu, d'une part, à la plus grande accélération, et, d'autre part, au plus grand retard. C'est cette double combinaison qui constitue le système métrique des *ïambes* d'André Chénier. D'ailleurs, je le répète encore, les évaluations numériques des accélérations et des retards n'ont qu'une valeur relative.

Il est une observation importante qui doit trouver place ici. Quand nous avons déterminé la vitesse des vers, nous avons supposé que nous avions à considérer des unités métriques et une suite plus ou moins longue de vers isomètres. Mais si on étudiait isolément un vers d'un nombre quelconque de syllabes, on verrait que, par le déplacement du premier accent rythmique, les syllabes du vers se resserrent ou s'étendent et font ainsi osciller la vitesse du débit entre un maximum et un minimum. C'est, du reste, ce que nous avons observé déjà, quand nous nous sommes occupé de la constitution du vers ; nous avons montré comment le temps réel

oscille autour du temps théorique. Toutefois, le silence qui se produit ou qui se comble au commencement du vers appartient au vers dont on apprécie la vitesse et, par sa présence ou son absence, compense l'accélération ou le retard qui portent la vitesse à son maximum ou à son minimum. Il arrive encore qu'un vers place sa première ou ses deux premières syllabes sur la partie faible du temps fort qui appartient au vers précédent ; mais, dans ce cas, l'excès de retard est compensé par l'excès de temps.

Les poètes doivent donc apporter une grande attention à la place du premier accent d'un vers, qui est souvent le seul accent mobile, puisque la vitesse relative d'un vers varie de son maximum à son minimum, selon la place qu'il occupe. En effet, le premier accent mobile ralentit l'allure du vers en se déplaçant de gauche à droite, et l'accélère en se portant de droite à gauche. Le décasyllabe, ainsi que nous l'avons déjà dit, avait cet avantage, pour une oreille peu exercée, d'avoir une vitesse invariable, par suite de la fixité du premier accent. Mais peu à peu l'oreille des Français se perfectionna et l'alexandrin dut sa grande fortune à la facilité avec laquelle il varie le mouvement général du vers par le déplacement du premier accent mobile. En résumé, la loi générale est celle-ci : Quand un vers d'une vitesse quelconque est suivi d'un vers de plus grande vitesse, l'effet obtenu correspond à une accélération ; quand, au contraire, il est suivi d'un vers de plus petite vitesse, l'effet produit correspond à un retard. Le tableau précédent en a fourni les exemples les plus fréquents.

Cette loi, toutefois, serait vaine et de peu d'utilité s'il nous était impossible de l'interpréter. Pour ramener le problème à ses termes simples, nous devons rechercher en quoi consiste cet effet qui correspond ici à un nombre positif, là à un nombre négatif, ou, autrement, quelle sorte d'effet un poète se propose de produire, quand il accouple des vers de vitesses différentes. C'est ce que nous allons tâcher d'éclaircir.

Sans regard, sans ouïe, sans odorat, sans tact, il n'y a pas de communication concevable entre les hommes. Deux êtres ne peuvent communiquer qu'en établissant entre eux des contacts au moyen de signes extérieurs qui deviennent bientôt conventionnels. Notre pensée n'existe pour autrui que par les signes phoniques ou graphiques qui la représentent. C'est pourquoi tout phénomène de relation représente un phénomène idéal; tous deux sont toujours également affectés en qualité et en quantité.

Les lettres, les syllabes, les mots sont les signes isolés ou groupés qui représentent les éléments simples ou composés de nos idées. Par conséquent, toute variation quelle qu'elle soit qui modifiera l'association des signes correspondra à une variation identique dans l'association des idées. Tout accident dans un de ces deux agrégats se répercutera nécessairement dans l'autre. Ainsi donc, nous pouvons être assurés que le rapport qui existe entre les syllabes de nos vers et le temps que nous employons à les prononcer, rapport qui n'est autre chose que la vitesse, correspond à un rapport semblable entre les éléments de nos idées et le temps ou l'espace.

Mais c'est ce second rapport dont il faut nous rendre compte. Or, quand nous disons que la vitesse d'un vers augmente, cela équivaut à dire que dans un même temps nous accumulons un plus grand nombre de syllabes; par suite, dans le même temps, un plus grand nombre d'éléments d'idées, ou simplement d'idées, se présente à l'esprit. Ainsi, toute augmentation de vitesse dans un vers correspond à une présentation plus rapide des idées et des images; au contraire, toute diminution de vitesse correspond à une représentation plus lente des idées et des images. Toute accélération, indiquée dans le tableau ci-dessus par une quantité positive, représentera donc un accroissement de rapidité dans la présentation des idées et des images; et tout retard, indiqué par une quantité négative, représentera une plus grande lenteur dans cette même présentation. Mais ce n'est encore là qu'une des faces du problème.

Quand une vitesse plus grande du vers détermine une présentation plus rapide des idées, il est clair que le temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque élément d'idée, ou chaque idée composante, est devenu proportionnellement plus court, tandis qu'au contraire à une diminution de vitesse dans la présentation des idées correspond un accroissement proportionnel du temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque idée partielle. C'est ce double phénomène qu'il faut bien concevoir et dont un poète doit se rendre compte; car sans cela il s'expose à une discordance fâcheuse entre l'idée qu'il a conçue et le vers dans lequel il l'enferme. A une augmentation de vitesse correspond un

rapprochement synthétique des idées ; à une diminution, un écartement analytique. Le choix des mètres différents, dans les poèmes à mouvements variés, ne dépend donc pas du caprice, mais du caractère de la pensée que nous avons à exprimer ; il change suivant que nous sommes frappés par un rapport de qualité ou un rapport de quantité. A ce point de vue, c'est une lecture des plus instructives pour un poète, désireux de pénétrer les secrets de son art et d'en connaître toutes les ressources, que celle des belles œuvres du passé. C'est là qu'on apprend à maintenir entre ses vers et sa pensée cet accord harmonieux qui, seul, peut transporter de l'âme du poète dans l'âme de l'auditeur suspendue à ses lèvres l'émotion sacrée qui l'inspire. Les fautes mêmes dans lesquelles les maîtres tombent parfois sont peut-être, en un pareil sujet, les meilleures leçons que nous puissions recevoir.

Malheureusement, il ne m'est pas possible ici de m'aventurer à citer des exemples, car il en faudrait d'innombrables pour arriver à faire saisir comment un poète arrive à exprimer par le choix des mètres, par le simple mouvement de son vers, tantôt par une accélération et tantôt par un retard les plus délicates nuances de sa pensée. Il faudrait, d'ailleurs, accompagner chaque exemple d'une analyse nécessaire et, en outre, classer tous les phénomènes de la pensée. Nous quitterions la métrique pour l'esthétique, que dis-je ? pour la psychologie et la métaphysique. C'est donc à l'étude directe des œuvres des poètes que je renvoie le lecteur. S'il les examine à ce point de vue, il y fera des découvertes

imprévues, à chaque pas trouvera de nouveaux motifs d'admiration et ne sera pas long à pénétrer le secret et la raison de leur génie.

Au lieu donc de nous lancer dans un examen de détail, qui serait forcément aussi long qu'incomplet, nous préférons envisager le problème dans les termes généraux où nous l'avons posé. Des deux cas qui se présentent tour à tour, examinons le premier, celui où, à un vers d'une certaine vitesse, succède un vers d'une vitesse plus grande. Le résultat sera une accélération de mouvement qui concordera avec un mouvement de la pensée vers le passé ou vers l'avenir, en un mot vers un temps hors du moment actuel. La même accélération sera en parfait accord avec tout mouvement des êtres et des choses, quel que soit le sens de ce mouvement et pourvu que ce soit lui-même que nous considérions : ainsi, dans l'ordre moral, le passage rapide d'un état d'élévation à un état d'abaissement, de la douleur à la joie, de l'espoir à la crainte, etc., ou *vice versa;* dans l'ordre intellectuel, le passage d'une pensée particulière à une pensée générale, d'une image physique à une image morale, ou *vice versa;* dans l'ordre physique, toute translation des êtres et des objets, toute transition entre deux moments, entre deux états, entre deux points quelconques, tout déclin, toute chute, toute mort soudaine. Mais cette présentation plus rapide des idées en détermine dans le même temps une accumulation plus grande. Au concept du mouvement s'ajoute le concept du nombre. Une accélération sera donc en corrélation avec toute idée d'addition, de multiplication, d'énumé-

ration, et, par le resserrement des sons, nous fera sentir le groupement plus étroit des idées ou des faits : en rapprochant les unités, elle nous fait éprouver la sensation de la collectivité.

Si maintenant nous envisageons le second cas, celui où d'un vers à l'autre la vitesse diminue, l'effet produit sera exactement contraire : nous passerons du positif au négatif. Tout mouvement se ralentira et l'attention se trouvera portée sur la cause, sur l'obstacle, sur le regret du but, sur son éloignement; nous serons ramenés à un moment précis du temps, à un point déterminé de l'espace. Ce n'est plus le mouvement en lui-même que nous considérerons, mais le but vers lequel ou loin duquel il nous entraîne. Quant au nombre, nous passerons de l'idée de collectivité à celle d'individualité. En se desserrant dans l'espace, chaque élément de l'idée croîtra en importance, les détails de l'individu se préciseront; et c'est un à un, et pour eux-mêmes, que nous envisagerons les faits et que nous nous complairons à leur contemplation. Au lieu de la ressemblance générale, c'est la dissemblance individuelle qui nous frappera. Dans le premier cas, nous envisagerons de préférence l'action, et dans le second l'état. Accélérer le mouvement d'un vers, ce sera diriger l'attention sur un acte, sur ce qu'il y a de transitif dans l'idée exprimée; ralentir le mouvement, ce sera, au contraire, retenir l'esprit sur un fait et fixer les images par un dessin plus net de leurs contours. L'accélération fait naître en nous une idée d'instabilité et de mobilité; le ralentissement, une idée de stabilité et de permanence.

La versification envisagée ainsi arrive, par des nuances imperceptibles souvent, et au moyen de simples combinaisons sonores, à reproduire ce balancement perpétuel de notre âme entre le mouvement et le repos, ici exprimant ses élans rapides, passionnés, auxquels appartiennent l'espace et le temps; là, peignant ses sensations elles-mêmes, ses états si divers selon les objets qui l'affectent en bien ou en mal. Soit que nous considérions l'univers, le monde, l'homme, les êtres animés, les choses inanimées, nous ne pouvons les envisager dans l'espace et dans le temps que sous deux aspects, l'être et le devenir. Qu'il s'agisse du sujet ou de l'objet, la pensée humaine oscille toujours entre ces deux termes, et l'esprit s'abandonne à ce balancement perpétuel, du repos passant au mouvement et réciproquement, tantôt préoccupé des attributs et des conditions de l'être, tantôt irrésistiblement attiré par le devenir des hommes et des choses.

Tous les arts usent de procédés semblables, qu'il serait possible de comparer entre eux. Ceux de la musique seront, on le conçoit aisément, identiques à ceux de la versification. Mais la peinture même emploie des procédés analogues et produit des effets comparables à ceux de la versification, soit qu'elle groupe les personnages, en atténuant de plus en plus leurs caractères particuliers à mesure que la collectivité devient plus grande, soit qu'au contraire elle isole les figures et par là accroît leur importance, ce qui rend nécessaire une étude plus développée de leurs caractères distinctifs. Nous indiquons sommairement ces rapports généraux

entre deux arts, et nous passons, car nous sommes déjà sorti des bornes de notre sujet.

Nous engageons les poètes à réfléchir longuement sur la matière de ce chapitre, car elle est infinie. Quand le cours de la pensée semble commander une modification de vitesse, c'est-à-dire, dans les poèmes à mouvements variés, le passage à un mètre différent, on devra apporter une grande attention à la concordance nécessaire entre le mouvement et la disposition des mots. Ce sera, par exemple, le verbe exprimant l'action qui sera le mot dominant du vers de plus grande vitesse, en même temps que les substantifs seront ceux qui engendreront ou recevront le mouvement, et les adjectifs les qualificatifs de ce mouvement. Au contraire, le verbe exprimant l'état pourra se placer de préférence dans le vers de plus petite vitesse, ainsi que les substantifs sur lesquels s'arrête l'attention et tous les mots destinés à mettre en lumière leurs attributs. Mais que de variétés de combinaisons! En outre, il importe de ne pas oublier que les vers isomètres ont une vitesse qui oscille entre un maximum et un minimum, selon la position du premier accent rythmique. L'accélération de mouvement produit par un couple métrique diminuera donc à mesure que la vitesse du premier vers s'approchera de son maximum, et celle du second de son minimum. Il faut donc concevoir le cas où un couple métrique, au lieu de produire son effet total, ne donnera lieu qu'à des effets atténués, et enfin le cas où les effets seront renversés, le premier vers ayant atteint son maximum, et le second son minimum de vitesse. Ces compositions

de mouvements doivent être comptées au nombre des problèmes les plus complexes de la métrique. Parmi les poètes français, La Fontaine est certainement un de ceux qui ont eu l'intuition la plus nette et qui ont fait l'emploi le plus rationnel des mouvements composés. Dans l'ode, où ils jouent un rôle considérable, il est bien rare que Victor Hugo n'ait pas un sentiment très juste et très remarquable des accélérations ou des retards des couples métriques qu'il emploie. On pourrait en citer d'innombrables exemples.

Une fois la corrélation déterminée entre le mouvement et la disposition des mots et des membres de phrase, il sera nécessaire d'établir une concordance intime entre la valeur des mots et le rôle qu'ils sont appelés à jouer. Un mot suffit souvent à contrarier et à entraver le mouvement, lorsque sa signification propre, ou l'image qu'il présente à l'esprit, ajoute ou enlève quelque chose à l'allure rapide du vers. Enfin les syllabes composantes des mots ont elles-mêmes une grande influence sur la marche du vers ; car, en dehors de leur signification, elles opposent, si l'on peut parler ainsi, un poids et un volume variables qui nécessitent des efforts plus ou moins considérables. Certains sons, par eux-mêmes, sont légers, rapides, ailés ; d'autres sont lents, lourds et traînants. Il est des syllabes volumineuses, sorte de blocs énormes, que nous ne pouvons pousser rapidement en avant que par un effort exceptionnel. Autant donc de nouvelles nuances d'une délicatesse extrême, et dont l'oreille est l'arbitre suprême.

Il ne me reste pour terminer que quelques points

particuliers à toucher. Toutes les alliances de mètres sont légitimes. C'est à tort qu'on a blâmé dans Malherbe le mélange des vers de six syllabes et des vers de cinq, et dans Racine le mélange des vers de sept syllabes et des vers de huit syllabes. Ces mélanges ne paraîtront nullement choquants, si on conserve dans la lecture l'allure propre à chacun de ces mètres, c'est-à-dire si l'on observe les équidistances des accents rythmiques, et si l'on soumet ces couples métriques à une mesure musicale.

Quant aux rimes, elles sont en général croisées ; mais il n'y a rien de fixe à cet égard. La Fontaine emploie tour à tour et fort heureusement les rimes plates et les rimes croisées ou embrassées. La rime n'a plus, comme dans le vers fondamental, l'importante fonction d'indiquer le retour périodique du temps aspiratoire. Dans les vers libres, tout en désignant les places éventuelles des temps aspiratoires, elle délimite les vers et précise la longueur des différents mètres employés ; elle unit entre eux ceux qui sont destinés à entrer dans une même période mélodique. C'est cette dernière fonction qui légitime le croisement des rimes et le rend en quelque sorte nécessaire. En outre, les mètres courts, les monomètres surtout, reçoivent de la rime un relief particulier ; c'est elle qui les détache des vers plus grands qui les entourent ; c'est elle qui les met en évidence et, avec une soudaineté inattendue, les jette sous nos yeux au premier plan du tableau, où ils s'imposent à notre attention.

Quant aux périodes mélodiques, elles sont d'une

portée variable. Le poème peut se diviser en un certain nombre de périodes inégales entre elles; mais les rapports de ces parties au tout ne sont point indifférents; ils doivent être proportionnels aux subdivisions logiques de la pensée générale. Cette proportion, qui porte sur la division du tout en ses parties et des parties elles-mêmes en parties plus petites, c'est le grand art de La Fontaine, qui ne se laisse jamais entraîner à amplifier ses périodes mélodiques par des développements purement verbaux. Le vers libre, ajoutons-le, est d'un emploi très difficile, précisément parce qu'il laisse à la volonté du poète le choix des mètres et des périodes mélodiques. Il exige que la conception générale de l'œuvre soit préalablement très arrêtée, et que les grandes lignes en soient nettement tracées dans l'esprit.

Souvent la division du sujet en périodes mélodiques variables est seule abandonnée au libre arbitre du poète. Quant au choix et au mélange des mètres, ils ont été déterminés et arrêtés d'avance. Tel est, par exemple, le système des ïambes, dont André Chénier et, depuis, Auguste Barbier nous ont laissé de si beaux modèles. C'est par une étrange confusion qu'on a voulu voir des strophes de quatre vers dans ces longues suites de vers, à périodes mélodiques variables, qui se distinguent par l'emploi constant du couple métrique formé de vers de douze syllabes et de vers de huit syllabes. Ce mélange, très heureux, en ce qu'il accouple le mètre le plus lent à un des plus rapides, se prête merveilleusement, par cela même, aux élans fougueux et tragiques de l'âme. L'ïambe est ici calme et grave, comme

la pensée du poète, et là prompt et acéré, comme le trait qu'il lance. Ce qui fait différer ce système de celui de la poésie lyrique, c'est que précisément le sens et les périodes mélodiques ne concordent pas avec les prétendus quatrains, qui sont dessinés uniquement par les rimes. Or, cette discordance est de règle dans les ïambes, tandis qu'elle est en contradiction formelle avec les lois de la poésie lyrique moderne. C'est ce que va éclaircir le chapitre suivant, dans lequel nous traiterons des poèmes à périodes mélodiques égales.

CHAPITRE XVII

DES POÈMES A PÉRIODES ÉGALES

Nous avons étudié dans le précédent chapitre le système de versification des poèmes à mouvements variés et à périodes mélodiques inégales ; nous allons, dans celui-ci, étudier le système des poèmes à périodes mélodiques égales. Préalablement, ce dont il faut bien se pénétrer, c'est qu'un poète est libre, suivant le dessein qu'il a conçu, de réunir les avantages des deux systèmes. Premièrement, tout poème à mouvements uniformes ou variés peut être divisé en périodes mélodiques égales ; deuxièmement, tout poème à périodes mélodiques égales peut composer sa période de vers à mouvements uniformes ou variés. Mais, ce qu'il est très important de faire ressortir, c'est que la division en périodes mélodiques égales imprime à l'œuvre un caractère essentiellement musical. Ici, en effet, ce n'est point seulement chaque vers qui se résout en un rythme musical ; chaque période se résout en une mélodie qui se carre sur un même nombre de mesures et reproduit successivement les mêmes rythmes.

D'où cette conséquence que, dès qu'un poète soumet son œuvre à la division en périodes mélodiques égales, il s'impose par cela seul le devoir de donner à son poème un caractère musical. Il doit donc s'abstenir de tout développement scientifique, métaphysique ou littéraire qui ne serait pas corrélatif d'un sentiment exprimable au moyen de combinaisons musicales. Tout poème à périodes mélodiques égales doit toujours être conçu comme étant la partie vocale d'une composition musicale et comme servant de thème à une partie instrumentale. En s'écartant de ce point de vue dans la composition de ces poèmes, on ne mettra au jour que des œuvres hybrides, musicales par la disposition des rythmes et didactiques par le développement des idées. De tels poèmes n'ont que faire d'un accompagnement musical, et par conséquent la division en périodes mélodiques égales n'a pas de raison d'être et n'est qu'une superfluité rythmique.

Les poèmes à périodes mélodiques égales sont de différentes sortes et assez nombreux. Quelques-uns n'ont, pour ainsi dire, pas d'existence indépendante et ne se conçoivent que réellement joints à leur accompagnement musical ; tels sont tous les airs d'opéras, d'opéras-comiques ou de cantates, les romances et les chansons. Les périodes mélodiques y prennent le nom de stances ou de couplets. Quant à l'ode, qui est le poème par excellence de la poésie lyrique et qui est, à proprement parler, un chant, comme son nom l'indique, elle a une existence qui au premier abord semble indépendante de la musique. Mais cela tient précisément à

l'indissolubilité de sa puissance poétique et de sa puissance musicale. La première contient la seconde et la porte en soi. L'ode naît d'une profonde émotion héroïque ou religieuse, germe unique de son double épanouissement poétique et musical. La grandeur, l'intensité de cette émotion ne peut s'exprimer que par une double suite d'idées et de sentiments qui se correspondent, dont la première forme le développement poétique, la partie récitée ou chantée, et dont la seconde, symphonie musicale, secrète et latente, n'attend qu'un musicien de génie pour s'épancher au dehors en symphonie instrumentale. L'unique raison d'être de l'ode, c'est d'être inspirée par une émotion subjective, également puissante en idées et en sentiments. Quand nous récitons une ode, notre voix isolée nous laisse croire que nous ne sommes emportés que dans le monde éclatant des idées, tandis qu'en même temps notre âme émue, entraînée par le développement rythmique, et soulevée comme par les longues palpitations d'un océan, s'élève dans ce monde mystérieux des sons où le sentiment a placé son empire.

Ce caractère musical de l'ode doit être constamment présent à l'esprit du poète lyrique; celui-ci doit, quand il compose, supposer qu'un symphoniste de génie recueille ses strophes à mesure qu'elles s'échappent de son âme et en multiplie l'expression par tous les moyens que lui offre un puissant orchestre. Des contempteurs du présent (il n'en manque jamais) ont refusé à l'ode française ce caractère musical. A les en croire, les Grecs seuls auraient connu et pratiqué la poésie vé-

ritablement lyrique, que les Romains déjà ne connaissaient plus. Quant aux Français, ils ne connaîtraient plus que l'ode purement littéraire, et l'expression de poésie lyrique ne serait plus aujourd'hui que métaphorique et ne répondrait plus à rien d'actuel et de vivant. Cette affirmation est précisément le contraire de la vérité. L'ode française est, en général, beaucoup plus musicale que l'ode grecque, quoique les périodes mélodiques ne puissent pas se résoudre en un rythme lyrique identique. Cela paraîtra tout à fait clair au lecteur qui voudra nous suivre. Malheureusement, on va toujours répétant les mêmes affirmations, sans vérifier si elles reposent sur une base certaine ; et l'on parle beaucoup des odes de Pindare, la plupart du temps, il faut le dire, sans les connaître. Il y a sans doute dans la musique des Grecs nombre de questions encore fort obscures pour nous ; mais leur solution n'importe pas à la clarté du sujet qui nous occupe. Nous espérons donc rendre complètement intelligible le système des Grecs, ce qui nous permettra de bien faire saisir la différence qu'il présente avec le système moderne et de déterminer ensuite rigoureusement les lois de l'ode française.

La versification des Grecs était fondée sur la quantité, c'est-à-dire sur la durée des syllabes. Par conséquent, un vers n'était autre chose qu'une suite de notes dont les valeurs relatives étaient égales aux quantités relatives des syllabes. Le poète était ainsi le musicien, et toute strophe de Pindare portait en elle son rythme musical, qui variait suivant et comme la composition des vers. Toutefois, la poésie lyrique n'employait pas,

comme la poésie épique, que des pieds égaux, tels que le dactyle et le spondée ; elle se servait de pieds inégaux entre eux, tels que, par exemple, l'ïambe (∪ —) et le spondée (— —). L'égalité rythmique, qui est le point de départ commun de la poésie et de la musique, exigeait que ces pieds inégaux se partageassent un temps égal. Si nous supposons des vers ïambiques battus à trois temps (à *trois-huit*), l'ïambe étant équivalent à une croche suivie d'une noire, le spondée sera représenté par deux croches pointées. Si, au lieu du spondée, nous voulions intercaler un dactyle (— ∪ ∪), celui-ci remplirait le même temps au moyen d'une croche pointée, de deux doubles croches et d'un quart de soupir dont la place serait variable. Nous n'en pourrions dire plus sans être entraîné bien loin du sujet que nous traitons.

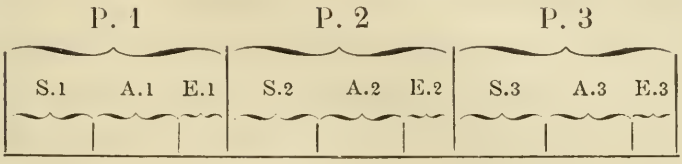
Ce fut, chez les Grecs, cette égalité de temps, à laquelle étaient soumis les pieds inégaux, qui nécessita l'emploi de la musique instrumentale. La lyre, touchée en mesure, vint appuyer la récitation et soutenir le rythme. La voix dès lors, guidée par le chef d'orchestre et maintenue par les lyres, était assurée de donner à chaque syllabe sa valeur musicale exacte et de maintenir chacune d'elles dans les bornes de sa quantité relative. On doit comprendre combien le rythme devenait clair et saisissable pour l'oreille et combien le retour de la même combinaison rythmique se faisait aisément sentir. L'union de la musique et de la poésie eut donc pour effet immédiat de fixer par l'emploi des valeurs musicales exactes des nuances de quantité.

Dès que ces nuances de quantité furent ainsi mathématiquement mesurées et maintenues par la régularité de la mesure musicale, les périodes mélodiques principales, les strophes, furent assurées d'être identiquement semblables l'une à l'autre. Elles se composaient de parties mélodiques et rythmiques secondaires, les vers, également semblables entre elles ; celles-ci se divisaient à leur tour en pieds métriques, qui se correspondaient exactement et présentaient les mêmes combinaisons de brèves et de longues.

Ainsi l'ode se développait en ramenant à chaque strophe le même dessin mélodique, et dans chaque strophe le vers de même rang reproduisait la même combinaison métrique. De telle sorte que toutes les strophes, sauf certains accidents métriques qu'il est inutile de considérer ici, se scandaient identiquement comme la première. Si le système n'était pas seulement strophique, mais encore épodique, l'épode, d'un dessin différent de la strophe, mais toujours identique à elle-même, s'intercalait de deux en deux strophes, desquelles la première gardait le nom de strophe, tandis que la seconde prenait le nom d'antistrophe. Dans le premier système, une ode grecque sera représentée par la figure suivante :

Dans le second système, la période mélodique (P) est composée d'une strophe (S), d'une antistrophe (A) et

d'une épode (E), et l'ode sera représentée par cette autre figure :

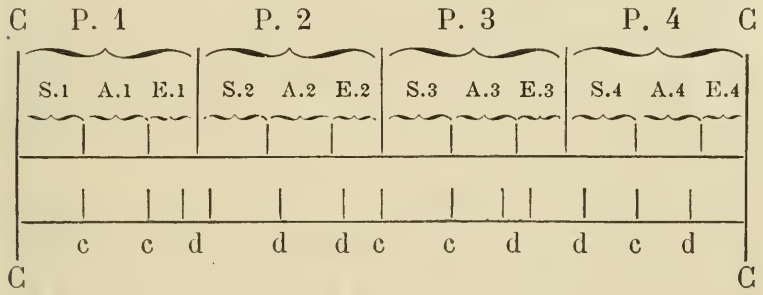


Mais les Grecs ne se contentaient pas de la récitation rythmique, appuyée par les lyres; ils y ajoutaient la saltation et la gesticulation. Le chœur, composé d'hommes ou de femmes, ou d'hommes, de femmes et d'enfants, chantant à l'unisson ou à l'octave, marchait accompagné par les lyres en dansant, c'est-à-dire en accordant ses pas au rythme, et en mimant ce rythme, c'est-à-dire en le marquant par les gestes ou, à l'occasion, par des battements de main et par des frappements de pied, auxquels souvent se joignait le choc des armes. La puissance rythmique des vers et des strophes était ainsi portée à une extrême intensité, et l'oreille ne pouvait se dérober à l'éclatante sensation de ce rythme, quelque compliqué qu'il pût être. En même temps, la figure que dessinait le chœur en marchant dans un sens pendant la récitation de la strophe, et en marchant en sens contraire pendant l'antistrophe, ajoutait au plaisir de l'oreille celui des yeux, qui, eux aussi, conservaient la sensation exacte de l'unité de mesure, la strophe, qu'ils voyaient commencer, se développer et toucher à sa fin. Après la strophe et l'antistrophe, le chœur chantait l'épode pendant un temps de repos, après lequel il reprenait sa

marche en entonnant la seconde strophe. Ainsi l'unité strophique ou la double unité strophique et épodique se faisaient fortement sentir à l'auditeur, qui était en même temps spectateur, par un double effet d'acoustique et d'optique. Le rythme frappait l'oreille et se peignait aux yeux ; et l'architecture elle-même, décor souvent majestueux, où tout inspirait le respect des dieux et des rois, contribuait à l'effet général en fournissant le lieu d'évolution et en limitant d'avance aux regards l'amplitude des oscillations isochrones du chœur. Ainsi tous les arts s'unissaient à produire un même effet, et jamais peut-être il ne fut donné aux hommes d'assister à un spectacle plus saisissant et plus grandiose que ne l'était la récitation des odes de Pindare.

Jusqu'à présent, le lecteur a pu le remarquer, nous n'avons point encore parlé de la poésie elle-même, de la pensée du poète et de son expression. C'est là le point important par rapport au sujet qui nous occupe. Or, le dessin rythmique et lyrique était si nettement marqué aux oreilles et aux yeux, et l'unité de mesure qui réglait la récitation de l'ode ressortait si certaine de ce double effet d'acoustique et d'optique, que la pensée du poète pouvait, sans crainte d'affaiblir cette double sensation, se mouvoir dans toute sa liberté, enlaçant au contraire d'un lien idéal toutes les parties rythmiques et mélodiques de l'ode, et disposant au seul gré du génie ses propres divisions, sans qu'aucune contrainte les obligeât de s'accorder avec les divisions lyriques. C'est là ce qu'il faut nettement concevoir.

Le poète est souverainement libre; il développe sa pensée sans l'enchaîner au rythme; il suffit que le sens et le rythme se rejoignent dans le repos suprême et final. Ils pourront, cela arrive souvent, se rencontrer à la fin des strophes, des antistrophes, des épodes; mais cela dépend uniquement de la volonté du poète; rien ne l'y astreint, et aucune loi n'asservit sa pensée au rythme. L'enjambement de la strophe sur l'antistrophe, de l'antistrophe sur l'épode et de l'épode sur la strophe suivante est absolument laissé à son libre arbitre. La figure suivante fera ressortir aux yeux cette contrainte du rythme et cette liberté du sens :



Cette figure représente le dessin général de la neuvième *Olympique* de Pindare. La première ligne indique les divisions et subdivisions du rythme. L'ode comprend quatre périodes mélodiques complexes (P.1, P.2, P.3 et P.4), et chacune d'elles contient une strophe, une antistrophe et une épode. La seconde ligne représente les divisions logiques du dessin poétique; et les points d'arrêt du sens sont indiqués par des traits verticaux. Pour simplifier la figure, j'ai négligé les points d'arrêt intermédiaires qui n'intéressent point la conjonction du

sens et du rythme. Les lignes CC, à gauche et à droite, sont celles des concordances initiales et finales. Les points de départ et d'arrivée sont les deux seuls points de concordance nécessaires. Ainsi qu'on peut s'en rendre compte sur la figure, les traits verticaux qui délimitent les divisions rythmiques ne concordent pas tous avec les traits verticaux qui indiquent les arrêts du sens. Il y a en tout, en dehors des points de départ et d'arrivée, cinq points de concordance, en *c*, après la première strophe, la première antistrophe, la seconde épode, la troisième et la quatrième strophe, tandis qu'il y a six points de discordance, en *d*, après la première épode, la seconde strophe, la seconde antistrophe, la troisième antistrophe, la troisième épode et la quatrième antistrophe. Tantôt le sens avance, tantôt il retarde sur le rythme. Il n'y a donc aucune connexité entre les périodes rythmiques et les périodes logiques.

Le lecteur doit maintenant comprendre l'économie d'une ode grecque : asservissement rythmique de toutes les périodes principales à la première, et liberté absolue du sens. Dans les éditions de Pindare, il n'y a aucune nécessité logique de séparer les strophes, les antistrophes et les épodes, car ces séparations, uniquement rythmiques, ne coïncident que fortuitement avec les divisions du discours. C'est simplement une raison rythmique qui engage les éditeurs à séparer des strophes qu'une raison logique pourrait les engager à ne pas séparer. Dans les odes d'Horace, c'est une raison logique qui porte à réunir des strophes qu'une raison rythmique tendrait à séparer.

Le système de la poésie lyrique grecque étant maintenant bien compris, si nous nous demandons quelle en est la clef de voûte, c'est-à-dire quelle est la cause première de cette contrainte du rythme et de cette liberté du sens, nous n'aurons qu'à remonter les considérations que nous avons présentées, et nous trouverons cette cause dans la fixité préétablie de la quantité syllabique. Car, pour que le retour d'un rythme soit certain, il faut de toute nécessité que ce rythme ait été certainement perçu, et que, par conséquent, la différenciation d'une longue et d'une brève soit appréciée sûrement par l'oreille. Si donc nous supposons que cette appréciation vienne à s'affaiblir, l'incertitude de la quantité syllabique entraînera pour les auditeurs l'incertitude du rythme et à fortiori celle du retour d'une même formule rythmique. Dans cette supposition, le passage d'une strophe à une autre sera confusément perçu par l'oreille, ainsi que l'amplitude des périodes rythmiques. Nous arrivons donc à cette conclusion que, dans tout système de versification où la quantité syllabique est indéterminée, les divisions rythmiques d'une ode seront incertaines, à moins qu'elles ne coïncident avec les divisions logiques. Car si, à l'incertitude des périodes rythmiques, on ajoute la variabilité incessante des périodes logiques, la proportion des parties composantes de l'ode deviendra absolument insaisissable. Tandis qu'au contraire la coïncidence du sens et du rythme compensera l'affaiblissement du rythme et délimitera en même temps à l'oreille et à l'esprit la strophe et la période, dont l'ode est toujours un multiple.

De ce que nous venons de dire, le lecteur a déjà tiré une conclusion inéluctable, qui n'est autre que la loi fondamentale de l'ode française, loi que nous formulerons ainsi : L'ode française est divisée en un certain nombre de périodes mélodiques égales, qui sont déterminées par les points de coïncidence du rythme et du sens.

Quelques auteurs ont précisément nié cette coïncidence nécessaire, sans laquelle l'ode française n'existe pas ; mais leur théorie, présentée à priori, n'a jamais été appuyée d'aucune démonstration. En fait, et avec toute raison, les poètes se sont soumis à cette coïncidence à toutes les époques, et la théorie contraire ne pourrait s'appuyer d'exemples emportant la conviction. Quelques violations audacieuses de la règle, sont impuissantes à la faire fléchir ; et d'ailleurs, avant d'en tirer un principe quelconque, il faudrait les justifier. Ce qui a porté ces auteurs à réclamer la liberté absolue du sens, c'est évidemment l'exemple de Pindare et des lyriques grecs ou latins ; mais ils n'ont édifié leur théorie que sur une connaissance imparfaite du système grec, et ils n'ont pas songé que, pour rendre la pensée du poète indépendante du rythme, il fallait que celui-ci fût sévèrement et rigoureusement déterminé dans ses moindres parties, et que celles-ci, qui ne sont autres que les syllabes, ne fussent pas flottantes et incertaines dans leurs durées relatives.

Au surplus, l'ode française n'a rien à envier à l'ode grecque. Une ode de Pindare se résolvait en un rythme lyrique, qui était toute la musique que connaissaient les

Grecs, musique mélodique qui naissait de la récitation elle-même, appuyée par la lyre. Il n'y avait pas deux manières de mettre en musique une ode de Pindare, puisque la musique consistait uniquement dans l'interprétation musicale des rythmes poétiques. Il n'en est pas de même aujourd'hui, et l'ode française favorise un plus riche développement musical. Les strophes, qui sont les parties mélodiques principales de l'ode, se divisent en parties mélodiques secondaires, qui, de strophe en strophe, sont symétriquement semblables. Mais le rythme de chacun des vers qui se correspondent de strophe en strophe, par cela même que la quantité syllabique n'est pas une base métrique, peut présenter un dessin mélodique différent, point important sur lequel nous reviendrons tout à l'heure. Ces nuances mélodiques sont un charme de l'ode française inconnu à l'ode grecque, et elles s'accordent à toutes les nuances de la pensée poétique. Ces différences, d'ailleurs légères, puisque les rythmes de chaque strophe se développent sur des lignes principales identiques, ne sont pas accusées, comme elles l'auraient été chez les Grecs, par la puissance des lyres. Ici, la voix et les instruments ne se suivent pas servilement ; la partie vocale et les parties instrumentales ne cheminent pas suivant les mêmes courbes mélodiques; elles s'accordent dans une harmonie générale qui produit sur notre oreille un effet assurément très complexe dont les Grecs n'avaient aucune idée. La forme de l'ode française se prête donc merveilleusement aux développements et au progrès de la musique moderne, tandis que la forme de l'ode grecque

ne peut s'accorder qu'avec une musique pauvre ou limitée dans ses effets à la simple mélodie. On peut donc dire, pour bien faire sentir la différence qui existe entre l'ode antique et l'ode moderne, que la première n'était qu'un chant lyrique, tandis que la seconde est devenue la partie vocale d'un drame musical. Il est bien clair, d'ailleurs, que dans cette comparaison je néglige absolument le génie du poète ; je mets hors de cause la puissance du sentiment religieux ou patriotique de Pindare.

Ainsi, dans l'ode française, la strophe est en même temps l'unité rythmique et l'unité logique. Or, pour que cette unité rythmique soit saisissable, pour que chaque strophe présente la même amplitude et remplisse le même temps, il faut que dans chaque strophe les rapports des parties mélodiques secondaires (les vers) avec la partie mélodique principale (la strophe) soient exactement les mêmes. C'est l'oreille qui doit saisir ces rapports ; c'est donc une faute grave que de les soustraire à son appréciation et de l'induire en erreur en la trompant sur la mesure du temps. De là nous déduirons cette règle importante : l'ode ne comporte pas d'enjambement métrique, avec suppression d'accent rythmique. Cette sorte d'enjambement a pour effet immédiat, ainsi que nous l'avons vu, d'altérer les rapports des vers entre eux et avec la durée de l'unité strophique. Cependant l'ode comporte, en certains cas rares et particuliers, l'enjambement strophique, c'est-à-dire d'une strophe à l'autre ; car cet enjambement, qui doit, bien entendu, maintenir l'accent rythmique final, n'altère

pas, dans l'intérieur des strophes, les rapports des parties composantes; il double, en quelque sorte, l'unité rythmique et l'unité logique. C'est un agrandissement soudain de la strophe sur un nombre double de mesures, qui concorde avec l'expression d'un sentiment puissant. On en peut citer un bel exemple dans le *Jeu de Paume*, d'André Chénier. Il se trouve entre les strophes 11 et 12, dont nous ne citerons que la fin et le commencement :

L'enfer de la Bastille, à tous les vents jeté,
Vole, débris infâme et cendre inanimée;
Et, de ces grands tombeaux, la belle Liberté,
Altière, étincelante, armée,

XII

Sort. Comme un triple foudre éclate au haut des cieux;
Trois couleurs dans sa main agile
Flottent en long drapeau. . . . . .

Un tel effet ne doit pas être prodigué et doit être réservé au développement inattendu d'un sentiment ou à la peinture d'un tableau démesurément grand.

Si maintenant nous considérons la strophe dans son unité, nous sentirons la nécessité, pour que cette unité soit appréciable, de lier indissolublement entre elles les différentes parties de la strophe. Dans l'ode lyrique des Grecs, l'unité de la strophe était suffisamment assurée par la certitude du rythme, dont le retour se faisait aussi facilement reconnaître qu'un air que notre oreille entend commencer, finir et recommencer. Dans l'ode

française, il n'en est pas de même, puisque dans chaque vers les combinaisons rythmiques sont précisément variables. Il faut donc, pour assurer l'unité strophique, qu'un lien enlace les unes aux autres toutes les parties de la strophe, c'est-à-dire attache les uns aux autres tous les vers dont elle est composée. La versification française reçoit ici de la rime le secours qui lui est nécessaire. Les rimes, en se croisant et en s'entrelaçant, enchaînent entre elles les parties de la strophe et en font un tout inséparable. Cet entrelacement des rimes constitue une des règles les plus importantes de l'ode française. Les meilleures strophes sont celles qui peuvent le moins facilement se diviser en parties plus petites et indépendantes. Nous passerons en revue dans le chapitre suivant les formes diverses que peut, sous le rapport de l'entrecroisement des rimes, affecter la strophe selon le nombre de vers qu'elle renferme. Mais, dès maintenant, nous pouvons dire que cet entrelacement des rimes n'est parfait que théoriquement. En fait, les meilleures strophes et les mieux construites ont des points faibles qui sont précisément ceux où le système paraît complet. Il est donc nécessaire que nous trouvions un correctif à cette faiblesse constitutionnelle de la strophe française. Or, c'est la loi fondamentale qui nous le fournira. Nous savons que la strophe aboutit à une coïncidence finale du sens et du rythme ; par conséquent à la fin des strophes le sens est complet, de même que le système des rimes. Donc une strophe ne devra être considérée comme terminée que lorsque cette coïncidence se produira. Et de cette conséquence nous dédui-

rons cette loi, que dans l'intérieur d'une strophe jamais un arrêt apparent du sens ne doit coïncider avec un entrelacement apparemment complet des rimes. Cette loi doit être absolument respectée, car c'est elle qui, en réalité, constitue d'une façon indissoluble l'unité strophique. Sa nécessité vient encore démontrer la logique de la loi fondamentale. Beaucoup de strophes semblent ne pas s'y conformer ; du moins, si on en juge ainsi, cela provient, comme nous le verrons plus loin, de ce que l'on confond les périodes simples et les périodes composées, et que l'on donne au mot strophe tantôt un sens restreint, tantôt un sens plus étendu.

Ainsi constituée, la strophe de l'ode française est un diamant qui résiste aux morsures de l'acier. Elle est, nous ne craignons pas de l'affirmer, très supérieure à la strophe grecque, car elle est beaucoup mieux liée dans toutes ses parties. Elle se déroule une et indivisible, et si dans son cours le système des rimes semble à un moment complet, le sens qui continue et la voix qui ne faiblit pas nous entraînent invinciblement au delà ; tandis que, si c'est le sens qui à un moment paraît complet, notre oreille, dans l'attente d'une rime, nous avertit que ce n'est pas là le repos définitif.

Résumons donc les lois générales de l'ode, telles que nous venons de les établir.

Premièrement, le poème lyrique, l'ode, dans sa forme simple, se compose d'un certain nombre de périodes, appelées communément strophes, égales et semblables entre elles par le nombre des vers, par l'isométrie des

vers symétriques, ainsi que par le même entrelacement des rimes.

Deuxièmement, la fin de chaque strophe doit être marquée par la coïncidence du sens et du rythme.

Troisièmement, les rimes doivent être croisées ou embrassées, et entrelacées de manière à unir entre elles, aussi étroitement que possible, les différentes parties de la strophe.

Quatrièmement, jamais un repos ou un arrêt du sens ne doit coïncider avec un entrelacement partiellement complet des rimes.

Cinquièmement, tout enjambement métrique est interdit, s'il entraîne la chute de l'accent rythmique.

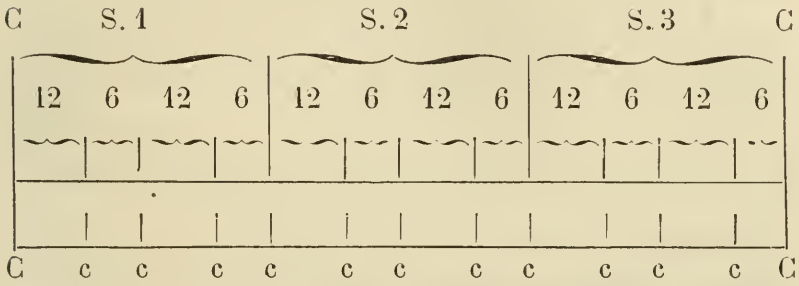
Sixièmement, l'ode supporte, mais exceptionnellement, l'enjambement strophique, avec maintien de l'accent rythmique final.

Je puis revenir maintenant sur un point important que j'ai touché précédemment; et je vais, en exposant aux yeux la constitution d'une ode française, faire saisir la différence essentielle qu'elle présente avec l'ode grecque. Je choisirai une pièce d'une forme très simple, un *Hymne* de Racine, dont voici la première strophe :

Grand *Dieu*, — qui vis les *cieux* — se for*mer* — sans ma*tiè*re,
A ta *voix* — seule*ment*,
Tu sépa*ras* — les *eaux*, — leur mar*quant* — pour bar*rière*
Le *vas*—te firma*ment*.

La pièce a cinq strophes, chacune composée de deux vers de douze syllabes et de deux vers de six syllabes, entrelacés comme leurs rimes. Nous allons figurer aux

yeux la forme très simple de cet hymne, en marquant comme ci-dessus sur une première ligne les points d'arrêt des périodes rythmiques secondaires, c'est-à-dire des vers, et sur une seconde ligne les points d'arrêt du sens.



On voit qu'il y a une perpétuelle coïncidence entre le rythme et le sens, non seulement à la fin de chaque strophe, mais encore à la fin de chaque vers. La différence constitutionnelle entre l'ode grecque et l'ode française doit être ainsi très aisément saisie. D'un côté, indépendance du rythme et du sens; de l'autre côté, dépendance réciproque. Le poète français a-t-il donc absolument aliéné sa liberté? Nullement. La différence va s'accentuer, mais cette fois à l'avantage de l'ode française. Le poète va retrouver une liberté précieuse, et nous allons voir comment, contrairement à ce qui se passe dans l'ode grecque, c'est le sens qui dans chaque vers soumet le rythme à sa volonté. Nous allons mettre en évidence, vers par vers, au moyen des nombres, le rythme de chaque strophe. Les strophes placées les unes au-dessous des autres pourront être facilement comparées entre elles. Les tirets horizontaux séparent

les éléments rythmiques, et les vers sont séparés les uns des autres par un double trait vertical.

	VERS 1.	VERS 2.	VERS 3.	VERS 4.
S. 1 :	2 — 4 — 3 — 3 ‖	3 — 3 ‖	4 — 2 — 3 — 3 ‖	2 — 4 ‖
S. 2 :	3 — 3 — 3 — 3 ‖	2 — 4 ‖	1 — 5 — 1 — 5 ‖	3 — 3 ‖
S. 3 :	2 — 4 — 3 — 3 ‖	2 — 4 ‖	3 — 3 — 4 — 2 ‖	4 — 2 ‖
S. 4 :	3 — 3 — 3 — 3 ‖	3 — 3 ‖	3 — 3 — 2 — 4 ‖	3 — 3 ‖
S. 5 :	1 — 5 — 1 — 5 ‖	3 — 3 ‖	4 — 2 — 3 — 3 ‖	3 — 3 ‖

L'examen de ce tableau rend sensible aux yeux la différence qui existe entre le système grec et le système français. Dans le premier, étant donné le rythme de la première strophe, toutes les autres devaient le reproduire exactement; tandis que dans le second, qui est le nôtre, toutes les strophes, tout en se disposant sur des périodes mélodiques égales, ont la liberté de modifier le rythme de chaque vers, liberté précieuse qui rachète amplement l'esclavage que les coïncidences périodiques du rythme et du sens imposent au poète.

Ainsi apparaîtra dans tout son jour l'économie différente d'une ode grecque et d'une ode française. Pour bien marquer cette différence dans le langage le plus simple, nous dirons que, dans l'ode grecque, toutes les strophes se disent exactement sur le même air; tandis que dans l'ode française, chaque strophe, semblable à la première dans ses périodes rythmiques, se chante sur un air légèrement différent de celui qui s'adapte à la première. Mais il ne suffirait pas, pour remonter du

système français au système grec, de ramener tous les vers correspondants au même rythme, car le lecteur a bien compris que nous n'entendons parler ici que des rythmes généraux et non particuliers. Or, il faudrait précisément, pour rentrer dans le système opposé, que nous puissions former nos vers sur un même rythme particulier, ce qui nous est impossible, ou du moins extrêmement difficile, vu l'incertitude de la quantité syllabique.

Nous déduirons de ce que nous venons de dire deux observations importantes. Premièrement, dans la mise en musique d'une ode, le musicien devra tenir compte, pour chaque strophe, des nuances de rythme que présentent les vers correspondants; car ces nuances sont une conquête précieuse de l'ode française, et notre oreille trouve un grand charme dans cette légère variété du rythme. Deuxièmement, un poète composant une ode destinée à être chantée par des masses populaires, ou une chanson, bref une pièce lyrique quelconque à laquelle il soit nécessaire de n'adapter qu'un accompagnement très simple ou un air bien déterminé une fois pour toutes, devra s'astreindre à ramener les vers correspondants de ses strophes ou de ses couplets à un même rythme général. La non-observation de cette règle est cause que le peuple ne retient ou ne trouve plaisir à chanter (et en cela il a raison) que les strophes d'une ode ou les couplets d'une chanson qui s'adaptent à l'air, généralement fait sur la première strophe ou sur le premier couplet.

Quant aux rythmes particuliers des vers, le poète n'a

pas à s'en préoccuper scientifiquement, sauf dans quelques cas; son oreille, d'ailleurs délicate, est le seul juge qu'il doive et qu'il puisse consulter. Notre voix, guidée par notre oreille, suffit à ces nuances presque imperceptibles, que nous savons d'instinct introduire dans le chant aussi bien que dans le langage ordinaire.

Cependant cette liberté rythmique, qui est une conquête de l'ode française, et que nous venons de mettre en lumière, a sa limite dans l'intégrité nécessaire des périodes mélodiques. Toutes les strophes doivent pouvoir s'adapter à une période musicale d'égale portée, et dans chaque strophe les vers correspondants doivent s'adapter aussi à des phrases musicales de même portée. L'isométrie est une conséquence de la symétrie. On doit donc apporter une grande attention à ne pas faire surgir dans un vers un accent supplémentaire qui changerait un monomètre en dimètre, un dimètre en trimètre, etc., et *vice versa*. En particulier, quand des alexandrins entrent dans la composition d'une strophe, on ne peut impunément passer du mode classique au mode romantique. Je voudrais, avant de clore ce chapitre, fournir un exemple des différentes perturbations que ce changement de mode apporte dans la portée des périodes mélodiques. Je prends trois strophes consécutives dans la pièce de la *Légende des siècles*, intitulée : *Booz endormi*. Ce petit poème est, à la vérité, d'un genre mixte, entre l'épique et le lyrique, et ma critique ne s'adresse donc pas précisément à lui. Si je le choisis, c'est à cause de la clarté de l'exemple; c'est encore

parce qu'il m'offre dans trois de ses strophes les phénomènes divers que je veux faire ressortir, et qu'il contient deux vers sur lesquels j'ai déjà eu l'occasion de m'arrêter. Voici ces strophes :

Donc, Boo*z* — dans la *nuit* — dor*mait* — parmi les *siens*.
Près des *meu*—les, qu'on eût *pri*—ses pour des dé*com*bres,
Les moisson*neurs* — cou*chés* — fai*saient* — des groupes *som*bres ;
Et ce*ci* — se pas*sait* — dans des *temps* — très an*ciens*.

Les tri*bus* — d'Isra*ël* — avaient pour *chef* — un *ju*ge ;
La *ter*—re, où l'homme er*rait* — sous la *ten*—te, inqui*et*
Des em*prein*—tes de pieds de gé*ants* — qu'il vo*yait*,
Était en*cor* — mouil*lé*—e et *mol*—le du dé*luge*.

Comme dor*mait* — Ja*cob*, — comme dor*mait* — Ju*dith*,
Boo*z*, — les yeux fer*més*, — gi*sait* — sous la feuil*lée* ;
Or, la *por*—te du *ciel* — s'é*tant* — entre-bâil*lée*
Au-des*sus* — de sa *tê*—te, un *son*—ge en descen*dit*.

Voici le tableau des rythmes numériques des trois strophes. Les vers sont séparés par un double trait vertical.

S. 1 : 3—3—2—4 || 3—4—5 || 4—2—2—4 || 3—3—3—3 ||

S. 2 : 3—3—4—2 || 2—4—3—3 || 3—6—3 || 4—2—2—4 ||

S. 3 : 4—2—4—2 || 2—4—2—4 || 3—3—2—4 || 3—3—2—4 ||

De ces trois strophes, la troisième seule est composée de quatre vers à forme classique ; elle se carrera donc sur une période mélodique de seize mesures ; tandis que la première et la seconde, qui contiennent chacune un vers de forme romantique, ne pourront s'adapter qu'à une période de quinze mesures, à moins que le musicien n'altère le rythme des vers. En outre, bien que

la première et la seconde strophe aient la même portée mélodique de quinze mesures, comme les vers romantiques n'y sont pas symétriquement placés (c'est le second dans la première strophe, et le troisième dans la seconde), on voit qu'il y aura inégalité entre les secondes et troisièmes périodes mélodiques secondaires, qui seront, dans la première strophe, de trois, puis de quatre mesures et, dans la seconde, de quatre, puis de trois mesures. Le lecteur doit comprendre la gravité des perturbations que ces défauts d'isométrie produisent dans le rythme musical. Sans doute le lecteur pensera que toutes les strophes, et celles-ci en particulier, ne sont pas destinées à être réellement mises en musique. Je l'accorde; mais mes observations portent de toute leur force sur les poèmes essentiellement lyriques. Cependant, la récitation est par elle-même une exécution musicale, et je crois qu'il sera toujours prudent aux poètes de tenir compte de la délicatesse et de la précision de notre oreille. L'oreille est beaucoup plus habile à mesurer le temps que l'œil à mesurer l'espace. La poésie doit donc prendre garde de ne pas violer, sans précautions, les lois fondamentales auxquelles obéit la musique, cet art basé tout entier sur la précision rythmique de l'oreille.

CHAPITRE XVIII

DES PÉRIODES SIMPLES ET COMPOSÉES

Après avoir développé les lois générales qui règlent les rapports du poème lyrique et des périodes mélodiques, ceux du rythme et du sens, et la liaison des différentes parties de la période par l'entrelacement des rimes, nous devons pénétrer plus avant dans la constitution de la période simple ou composée, examiner les cas divers qui peuvent se présenter et les embrasser dans une étude d'ensemble.

Nous demanderons au lecteur la permission de donner à notre démonstration une forme mathématique, d'ailleurs fort simple, ce qui nous permettra d'introduire une concision nécessaire dans les différentes parties du sujet. Si donc nous désignons par P une période mélodique, quelle qu'elle soit, tout poème lyrique (L) pourra être représenté par la somme de ses périodes mélodiques : $L = P_1 + P_2 + P_3 \ldots\ldots\ldots + P_m$, ce qui nous donnera l'équation générale du poème lyrique : $L = m P$. On voit ainsi que le poème lyrique se modifiera selon la valeur que prendront les variables m et P. Le nombre m,

en effet, peut être plus grand que l'unité ou égal à l'unité; et P peut se réduire à une strophe s, ou comprendre deux, trois, quatre strophes et plus (s, s', s'', etc.) différant entre elles, soit par le nombre des vers, soit par leur mètre, soit par leur disposition, soit par l'entrelacement des rimes. Nous aurons donc cette série de formules $P = s$, $P = s + s'$, $P = s + s' + s''$, $P = s + s' + s' + s'''$, etc., à examiner, premièrement en posant $m > 1$, deuxièmement en supposant $m = 1$.

Nous passerons ainsi en revue toutes les formes que prend la période mélodique, d'abord dans le cas où le poème lyrique comprend plusieurs périodes simples ou complexes, et ensuite dans le cas où il est réduit à une seule et unique période, qui peut être également simple ou complexe.

Nous présenterons d'abord une observation générale sur le choix des mètres et sur leur disposition. Le poète est libre d'assembler des vers de même mètre ou de mètres différents, et, dans ce dernier cas, de les disposer selon qu'il conviendra à l'expression de sa pensée.

Toutefois, les parties dans lesquelles se décompose la période mélodique devant être facilement appréciées par l'esprit et par l'oreille de l'auditeur, le poète évitera d'assembler un grand nombre de mètres différents. La plupart des strophes ne comportent que deux sortes de mètres, quelquefois trois, plus rarement quatre. Il n'y a pas, en réalité, de limite précise; mais il faut toujours songer que c'est la clarté et la netteté du rythme périodique qui est en jeu, et qu'il faut prendre garde de détruire.

Le choix et le mélange des vers apportent une grande diversité dans les rapports des périodes secondaires et modifient le rythme général de la strophe. En effet, toute période mélodique comprend un certain nombre de mesures, qui peuvent se diviser différemment selon le mètre des vers employés. Par exemple, une période mélodique de seize mesures musicales pourra être remplie soit par quatre vers de douze syllabes, soit par huit vers de six, de sept ou de huit syllabes, soit par quatre vers de dix syllabes joints à deux vers de six, de sept ou de huit syllabes. Une période de vingt mesures pourra être formée, soit par cinq alexandrins, soit par six décasyllabes et un vers de six, de sept ou de huit syllabes, soit encore par quatre alexandrins qu'entrecoupent deux vers de six, de sept ou de huit syllabes. Le nombre des combinaisons est considérable. La plus petite période mélodique est de quatre mesures, remplies par quatre vers de trois, de quatre ou de cinq syllabes. Il n'y a pas rigoureusement de limite supérieure; cependant une période de quarante-huit mesures, formée de douze alexandrins, est une des plus grandes que l'on puisse employer. Lorsqu'un poète a choisi l'amplitude de sa période mélodique, il doit apporter une grande attention à ne pas l'altérer, soit par l'addition inattendue d'une mesure (quand un accent supplémentaire vient à surgir dans un vers), soit par la diminution d'une mesure (quand, par exemple, un vers alexandrin passe du mode classique au mode romantique).

Nous nous contenterons de ces quelques observations sur le choix des mètres. Quant à la disposition des rimes,

c'est une étude qui tient essentiellement à la constitution de la strophe; elle varie selon le nombre de vers dont se compose la période mélodique. La strophe a plus ou moins d'unité et de solidité, selon que les rimes sont plus ou moins habilement enlacées. Nous devrons donc nous livrer, sur ce point, à un minutieux examen.

Nous passons à l'étude de la constitution du poème lyrique, d'abord dans l'hypothèse de $m > 1$, c'est-à-dire quand il comprend un nombre indéterminé de périodes mélodiques. Le premier cas à examiner est celui où $P = s$, c'est-à-dire où la période se réduit à une strophe. Selon le nombre des vers de la strophe les rimes s'entrelaceront différemment. Dans les tableaux que nous dresserons les accolades de droite relieront toujours les rimes féminines entre elles, et celles de gauche les rimes masculines.

Strophe de deux ou de trois vers. — Le distique et le tercet ne peuvent remplir une période mélodique simple et former une strophe. Ils ne peuvent entrer que dans des périodes composées.

Strophe de quatre vers. — Cette strophe, en dehors des rimes plates, ne comporte qu'une combinaison :

$$\left\{\begin{array}{l} \left.\begin{array}{l} F \\ M \end{array}\right\} \\ \begin{array}{l} F \\ M \end{array} \end{array}\right.$$

Ici, comme dans la suite, nous ne comptons pas pour une forme particulière celle qui résulterait de la disposition inverse des rimes : M, F, M, F.

Strophe de cinq vers. — Cette strophe se forme en combinant diversement deux rimes , l'une féminine, l'autre masculine. Voici les formes les plus usitées :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4
F	F	F	F
M	M	F	M
M	F	M	F
F	F	F	M
M	M	M	M

La strophe n° 1 et surtout la strophe n° 4 ont un point faible après le quatrième vers, puisque le système des rimes s'y trouve complet. Il faut donc, après ce vers, éviter un arrêt ou un repos du sens et bien lier le quatrième vers au dernier.

Strophe de six vers. — Cette strophe se dispose, soit sur deux rimes, l'une féminine, l'autre masculine ; soit sur trois rimes, l'une féminine, et les deux autres masculines ou *vice versa.*

Voici quelques-unes des combinaisons employées le plus fréquemment :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4
F	F	F	F
F	M	M	M
M	F	M	F
F′	M	F	M
F′	F	M′	M
M	M	M′	M

La strophe n° 1 est la plus solidement construite, car

le système des rimes n'est complet qu'à la fin même de la strophe.

La strophe n° 3 faiblit après le quatrième vers; les strophes n°s 2 et 4 ont deux points très faibles : l'un après le quatrième vers, l'autre après le cinquième. Nous redirons donc encore une fois qu'à ces points le sens doit continuer et entraîner l'auditeur jusqu'à la fin de la strophe.

Strophe de sept vers. — Cette strophe comporte, soit deux rimes, l'une féminine, l'autre masculine; soit trois rimes : l'une féminine et les deux autres masculines, ou *vice versa*.

Les formes les plus usitées sont celles-ci :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4	N° 5	N° 6	N° 7
F	F	F	F	F	F	F
M	M	M	M	M	F	F
M	F	F	M	F	M	M
F	M	M	F	M	F′	F′
F	F	M	M′	F′	F′	M
F	F	F	F	F′	F′	F′
M	M	M	M′	M	M	M

Les strophes n° 6 et n° 7 sont bien liées dans toutes leurs parties, malgré le point très légèrement faible de la 7e, après le sixième vers. La strophe n° 4, et surtout la strophe n° 5, ont un point très faible après le quatrième vers.

Quant aux strophes n°s 1, 2 et 3, elles sont fragiles; les trois derniers vers sont imparfaitement attachés aux quatre premiers.

Strophe de huit vers. — Cette strophe se compose sur deux, sur trois ou sur quatre rimes. Voici quelques formes qui se présentent fréquemment :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4	N° 5
F	F	F	F	F
M	F	M	M	M
F	F	F	F	F
M	M	M	M	M
F	F	M	M	F′
M	F	F	F′	F′
F	F	F	F′	F′
M	M	M	M	M

N° 6	N° 7	N° 8	N° 9	N° 10
F	F	F	F	F
F	M	M	F	M
F	F	M	M	F
M	M	F	M	M
F′	F′	M′	F′	F′
F′	M′	F′	M′	F′
F′	F′	F′	F′	M′
M	M′	M′	M′	M′

Plusieurs de ces strophes sont très faibles et susceptibles de se briser en leur milieu. Il faut que le sens en réunisse les différentes parties. La strophe n° 4 est incontestablement la meilleure; elle est industrieusement articulée et très solide, à la condition toutefois que le sens passe rapidement du quatrième au cinquième vers. Les strophes n°s 2 et 5 sont aussi fort habilement agencées.

Strophe de neuf vers. — En général, cette strophe emploie quatre rimes. En voici quelques exemples :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4	N° 5
F	F	F	F	F
M	M	M	M	F
F	M	M	M	M
M	F	F	F	F′
F′	M′	M′	M	F′
F′	F′	M′	F′	M
M′	M′	F′	M′	F″
F′	F′	F′	F′	F″
M′	M′	M′	M′	M

Cette strophe n'est pas très fortement liée. Les formes n°s 1, 2 et 3 ont un point faible après le quatrième vers. La strophe n° 4 paraît la meilleure, mais il faut attacher le cinquième vers au sixième.

Strophe de dix vers. — Cette strophe se construit sur quatre ou sur cinq rimes. Voici quelques modèles :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4	N° 5	N° 6	N° 7
F	F	F	F	F	F	F
M	M	M	M	M	F	M
F	F	F	M	M	M	F
M	M	M	F	F	F′	M
M	F′	F′	M′	M′	F′	F′
F′	M	F′	M′	F′	M	M′
F′	F′	M′	F′	M′	F″	M′
M′	M′	F″	M″	F′	M′	F′
F′	F′	F″	F′	M″	F″	M″
M′	M′	M′	M″	M″	M′	M″

La strophe n° 1 est la plus usitée; cependant elle tend à faiblir après le quatrième et le cinquième vers; aussi ne faut-il jamais y arrêter le sens. La strophe n° 2, quoique peu fréquente, est peut-être mieux liée, car la triple rime masculine et la triple rime féminine viennent se croiser au centre de la strophe, et soudent entre elles les deux moitiés. Le n° 5 est excellent et très employé. Les n°s 3 et 7 fléchissent après le quatrième vers, et les n°s 4 et 6 après le sixième. Cette strophe est généralement isométrique et composée d'octosyllabes.

Strophe de onze vers. — Plus rare que les précédentes, cette strophe affecte en général les formes suivantes :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4
F	F	F	F
M	M	M	M
M	M	F	F
F	F	F	F
M	M′	M	M
F′	M′	M	F′
F′	F′	F′	M
M′	M″	F′	F′
F″	F′	M′	M′
F″	F′	F′	F′
M′	M″	M′	M′

A mesure que le nombre de vers augmente, les strophes perdent de leur solidité, car le sens en étreint moins facilement les diverses parties. Cette strophe est cependant encore fort bonne.

Strophe de douze vers. — Cette strophe a naturellement beaucoup d'ampleur. Son emploi est plus fréquent que celui des strophes précédentes. Voici les quelques formules qui nous paraissent avoir été les plus usitées. Le lecteur en verra aisément les points faibles :

N° 1	N° 2	N° 3	N° 4
F	F	F	F
M	M	M	M
M	F	F	F
F	M	M	M
M′	F′	F′	F′
M′	F′	F′	F′
F′	M′	M′	F′
M″	F″	F″	M′
F′	M′	M′	F″
M″	F″	F″	F″
F′	F″	M″	F″
M″	M′	M″	M′

On a fait des strophes d'un nombre de vers encore plus grand ; on a été jusqu'à vingt vers. Théoriquement le nombre n'est pas déterminé ; mais la sensation du rythme s'affaiblit nécessairement à mesure que le nombre des vers augmente.

Nous revenons à la formule génératrice du poème lyrique, $L = mP$, dans laquelle nous avons posé $m > 1$ et $P = s$. C'est la formule de l'ode à périodes simples dont nous avons passé en revue les diverses combinaisons. Si maintenant, tout en continuant de supposer $m > 1$, nous posons $P = s + s'$, puis $P = s + s' + s''$ etc.,

nous passerons des poèmes à périodes simples aux poèmes à périodes composées.

Si nous supposons, d'abord, la période mélodique égale à deux strophes, celles-ci pourront compter le même nombre de vers semblables et semblablement disposés et varier uniquement par les rimes et par leur disposition. L'ordre des rimes de la première strophe pourra être renversé dans la seconde. Nous aurons, sans épuiser les combinaisons, cette suite de formules :

P	
s	*s'*
F M F	M F M
F M M F	m f f m
F M F M F	m f m f m
F F M M F	m m f f m
F F M F' M F'	m m f m' f m'
F M F M F' F'	m f m f m' m'
F F M M F' F'	m m f f m' m'
F M F M M F	m f m f f m
F M M F M' M' F	m f f m f' f' m
F M F M M F' F'	m f m f f m' m'
F M F M M F' M F'	m f m f f m' f m'
F M F M F M F' F'	m f m f m f m' m'
F M F F M M F' F'	m f m m f f m' m'
F M M F M' M' F' M' F'	m f f m f' f' m' f' m
Etc., etc.	Etc., etc.

Dans le cas où $P = s + s' + s''$, mais où les trois strophes ne différeraient entre elles que par les rimes et par leur disposition, nous aurions alors une nouvelle série de combinaisons. Il suffirait, par exemple, d'intercaler dans le tableau ci-dessus, au milieu des deux strophes, une strophe intermédiaire commençant par une rime masculine et finissant par une rime féminine. Afin d'éviter des complications inutiles, je ne fournirai d'exemple que pour des strophes de quatre vers :

$$\overbrace{\overbrace{\mathrm{F\ M\ M\ F}}^{s}\quad \overbrace{\mathrm{m\ f\ m\ f}}^{s'}\quad \overbrace{m\ f\ f\ m}^{s''}}^{P}$$

Ce système est lui-même susceptible de modifications, car la disposition $s - s' - s''$ peut devenir $s' - s'' - s$ ou $s'' - s - s'$.

On voit à quelle richesse rythmique peut s'élever la poésie, car toutes les strophes pourraient fournir de semblables combinaisons. Il est juste d'ajouter que si ces systèmes composés sont assez fréquents, quand il s'agit de strophes courtes, ils sont rarement employés ou rejetés quand on met en œuvre de longues strophes.

Nous arrivons à un des cas les plus intéressants, lorsque, dans l'hypothèse $P = s + s'$, ou $P = s + s' + s''$, les strophes s, s', s'' sont composées d'un nombre dissemblable de vers pouvant encore différer par le mètre, les rimes et leur disposition. Dans ce cas, s, s', s'', bien que formées sur un même système de rimes et formant un tout rythmique, ne doivent pas être indissolublement liées

entre elles ; à la fin de chacune de ces strophes, le système des rimes doit être partiellement complet et coïncider avec un arrêt partiel du sens. Si, en effet, une rime de la strophe s ne trouvait que dans la suivante la rime qui lui répond, si une rime de la strophe s' ne trouvait sa rime jumelle que dans s'', les trois strophes s, s', s'' ne seraient pas séparables et formeraient une seule et même strophe, ce qui est contraire à l'hypothèse $P = s + s' + s''$ et nous ramène au cas des périodes simples. On voit donc que s, s', s'' doivent être des périodes mélodiques secondaires, dont la réunion forme la période mélodique principale. Ce genre de poème lyrique est peut-être le plus usité, bien qu'il dérobe aux yeux son agencement par la réunion typographique des périodes secondaires. On peut dire, en effet, que, du seizième au dix-huitième siècle, et même encore de nos jours, les strophes apparemment simples de huit, de neuf, de dix vers, etc., ne sont très souvent que des périodes mélodiques composées. Ainsi, les strophes de huit vers, nos 1, 3, 4, 7, 8, 9 et 10, seront en réalité dans ce cas des périodes composées, formées de deux strophes de quatre vers (quand, bien entendu, il y a coïncidence du repos logique). Les strophes de neuf vers, nos 1, 2, 3, sont, dans les mêmes circonstances, formées d'une strophe de quatre vers et d'une de cinq, tandis que le type no 4 se composerait d'une strophe de cinq vers et d'une strophe de quatre. Les strophes de dix vers, no 1, se diviseraient en deux strophes de cinq vers, le no 3 en une strophe de quatre vers et une de six, de même que les nos 4, 5 et 7. Le modèle no 6 se

partagerait, au contraire, en deux strophes, l'une de six vers et l'autre de quatre, ainsi qu'à l'occasion le n° 4. Les strophes n°s 5 et 7 pourraient encore se composer de deux strophes de quatre vers et d'un distique.

Les anciens traités de versification prescrivent justement, dans ces strophes de huit, neuf ou dix vers, les repos qui les brisent et qui sont, en effet, dans les usages habituels des meilleurs poètes. Ces prescriptions n'ont rien que de légitime ; elles introduisent dans un tout d'un certain développement l'ordre et l'équilibre des parties composantes. Proscrire aujourd'hui ces repos serait peu rationnel. Seulement, il y a là deux systèmes qui ne doivent pas se confondre. Tout poète est parfaitement libre de construire son poème lyrique d'après le système des périodes mélodiques simples, et dans ce cas ces repos doivent être rigoureusement proscrits ; ou suivant le système des périodes mélodiques composées, et dans ce cas ces repos doivent, au contraire, être prescrits. Ce qu'on est en droit d'exiger d'un poète, c'est qu'il soit constant dans son dessin, et qu'il n'assemble pas au hasard et indifféremment des périodes simples et des périodes composées. Un tel mélange ne serait possible que si du poème lyrique simple nous passions au poème lyrique complexe, lequel est libre d'assembler, suivant certaines lois, des périodes simples et composées. Dans un poème quel qu'il soit, un ordre logique et saisissable pour l'esprit doit coordonner les parties.

Avant de passer à la dernière partie de notre sujet, il nous reste à examiner un cas particulier des poèmes à périodes composées. Soit un poème lyrique de cette

forme : $L = P_1 + P_2 + P_3$, etc. $= (s_1 + s_1') + (s_2 + s_2') + (s_3 + s_3')$, etc. Si nous supposons $s_1' = s_2' = s_3'$, nous pourrons désigner ces trois quantités identiques par r et nous aurons $L = (s_1 + r) + (s_2 + r) + (s_3 + r)$, etc., qui n'est autre chose que la formule générale de la chanson avec refrain. On rencontre assez souvent des odes de cette forme, où les périodes mélodiques composées se terminent toujours par le retour d'un même vers, d'un même distique, d'un même quatrain, etc.

Jusqu'ici nous avons considéré le poème lyrique comme formé d'un certain nombre de périodes mélodiques égales, simples ou composées. Nous modifions maintenant notre hypothèse et nous supposons le nombre des périodes réduit à l'unité. Dans la formule générale $L = mP$, nous prenons $m = 1$; et elle se réduit à $L = P$, c'est-à-dire que le poème lyrique ne comprend qu'une seule période mélodique. Mais celle-ci, comme dans l'hypothèse précédente, peut être simple ou composée. Nous substituons à P les différentes valeurs que la période est susceptible de recevoir. Dans le cas de $P = s$, nous aurons : $L = s$; et dans le cas de $P = s + s'$, ou de $P = s + s' + s''$, etc., nous aurons : $L = s + s'$, ou $L = s + s' + s''$, etc.

Mais n'oublions pas la condition essentielle à l'intégrité de la période mélodique, à savoir que les différentes parties en doivent être liées par des procédés rythmiques et métriques, qui consistent dans la disposition préalablement déterminée des rimes, dans leur répétition, dans le retour systématique de tel ou tel vers, etc. Le poème lyrique, dans l'hypothèse que nous

examinons, est devenu un tout dont une loi rythmique assemble les parties. C'est, en définitive, une seule période mélodique qui pourra être aussi simple qu'on le désirera, ou aussi complexe qu'on voudra l'imaginer. Il est certain, d'ailleurs, qu'à mesure que la période agrège un nombre de plus en plus grand de parties, le dessin général devient de moins en moins saisissable, et qu'arrivée à un certain degré de complexité elle échappe à toute loi appréciable.

Dans la première hypothèse, $L = s$, le poème lyrique se composera donc d'une strophe unique, qui pourra être de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit, de neuf, de dix, de onze, de douze vers et plus. La strophe unique, formant un tout poétique et rythmique, prend un nom particulier, selon le nombre de vers dont elle se compose. Elle s'appelle *distique*, *tercet*, *quatrain*, *cinquain* ou *quintil*, *sizain*, *septain*, *huitain*, *neuvain*, *dizain*, *onzain*, *douzain*, etc. Les poètes français ont surtout fait usage du *quatrain*, du *sizain*, du *huitain* et du *dizain*. L'emploi des autres strophes n'aurait rien d'illégitime. Toutes ces strophes peuvent prendre l'une quelconque des dispositions dont ci-dessus nous avons dressé des tableaux suffisamment détaillés.

Nos vieux poètes ont longtemps affectionné ces petits poèmes, et l'on pourrait rencontrer chez eux des exemples de toutes les formes. Cependant quelques formules rythmiques ont été de préférence employées, en raison de l'heureuse disposition de leurs rimes. Telles sont, pour le huitain et le dizain, qui se composent générale-

ment de vers de huit ou de dix syllabes, ces deux formes, d'ailleurs excellentes :

HUITAIN	DIZAIN
F	F
M	M
F	F
M	M
M	M
F′	F′
M	F′
F′	M′
	F′
	M′

Ces sortes de petits poèmes constituent, il faut l'avouer, un genre de poésie à peu près abandonné aujourd'hui. Il nous suffit donc d'en avoir montré la loi générale.

Dans la seconde hypothèse, $L = s + s'$ ou $s + s' + s''$, etc., nous avons à faire passer devant les yeux du lecteur une série de petits poèmes curieux et très intéressants, fort en usage au temps jadis. Quelques-uns ont eu une très haute fortune, mais la plupart sont aujourd'hui délaissés, si ce n'est oubliés. Nous ne chercherons donc pas à en présenter une nomenclature complète, nous tomberions dans l'archéologie littéraire. Nous ne parlerons que des plus célèbres, ou de ceux qui sont restés en usage. C'est ici qu'on va voir se réaliser cette loi rythmique, qui consiste à lier par la disposition et la répétition des rimes toutes les parties composantes d'une large période mélodique complexe, élevée au rôle de poème lyrique.

Nous désignerons par R tout vers, ou fragment de vers, répété comme un refrain à des places déterminées. Quand les vers-refrains sont au nombre de deux, nous désignerons le premier par r et le second par r'.

Le Triolet. — Ce petit poème, qui n'emploie que deux rimes, se compose de deux parties liées entre elles. Il est remarquable par le retour successif, à des places fixes, de deux vers-refrains. Voici sa forme :

$$1\left\{\begin{array}{l} \ldots\ldots r \ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r' \ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r \ldots\ldots \text{M} \end{array}\right. \qquad 2\left\{\begin{array}{l} \ldots\ldots\ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots r \ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r' \ldots\ldots \text{F} \end{array}\right.$$

Le Rondel. — Il n'a aussi que deux rimes, et un refrain de deux vers, r et r'. Il se divise en trois parties.

$$1\left\{\begin{array}{l} \ldots\ldots r \ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r' \ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{M} \end{array}\right. \qquad 3\left\{\begin{array}{l} \ldots\ldots\ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r \ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r' \ldots\ldots \text{F} \end{array}\right.$$

$$2\left\{\begin{array}{l} \ldots\ldots\ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots \text{F} \\ \ldots\ldots r \ldots\ldots \text{M} \\ \ldots\ldots r' \ldots\ldots \text{F} \end{array}\right.$$

Le Rondeau. — Composé de treize vers ordinairement de huit ou de dix syllabes, il se divise en trois parties et se construit sur deux rimes, huit féminines et cinq masculines, ou *vice versa*. Il a un refrain deux fois répété, qui ne rime avec aucun vers, et qui est formé

du premier mot ou des premiers mots du premier vers.

```
1 { [. . R. .]. . . . F
    . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F

2 { . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
      [. . R . .]

3 { . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
      [. . R . .]
```

Le Rondeau redoublé. — Comprend six quatrains construits sur deux rimes. Les vers du premier A, B, C, D, forment le dernier vers des quatre suivants. Au sixième s'ajoute en refrain le début du premier vers.

```
1 { [.R.] . A . . . . F
    . . . . B . . . . M
    . . . . C . . . . F
    . . . . D. . . . . M

2 { . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . A . . . . F

3 { . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
    . . . . B . . . . M

4 { . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . C . . . . F

5 { . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
    . . . . D . . . . M

6 { . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
    . . . . . . . . . . M
    . . . . . . . . . . F
      [.R.]
```

Le Lai. — Construit sur deux rimes, il disposait ainsi ses vers de cinq et de deux syllabes.

. . . . . F
. . . . . F
. . . . . M
. . . . . F
. . . . . F
. . . . . M
. . . . . F
. . . . . F
. . . . . M

Le Virelai. — Prenait les rimes des petits vers de la première strophe pour en faire la rime des grands vers de la seconde, et ainsi de suite. Le nombre de strophes est indéterminé. Voici la forme d'un virelai à trois strophes :

STROPHE 1.	STROPHE 2	STROPHE 3
. . . . . F	. . . . . M	. . . . . F′
. . . . . F	. . . . . M	. . . . . F′
. . . M	. . . F′	. . . M′
. . . . . F	. . . . . M	. . . . . F′
. . . . . F	. . . . . M	. . . . . F′
. . . M	. . . F′	. . . M′
. . . . . F	. . . . . M	. . . . . F′
. . . . . F	. . . . . M	. . . . . F′
. . . M	. . . F′	. . . M′

La Villanelle. — Ce petit poème se construit sur deux rimes, et se compose d'une suite soit de tercets, soit de quatrains. La première strophe, dans les deux cas, con-

tient deux vers-refrains qui, dans les tercets, reviennent chacun à leur tour et qui, dans les quatrains, reviennent ensemble dans un ordre tour à tour semblable ou inverse. Le nombre de strophes n'est pas limité.

TERCETS

1 { . . . . *r* . . . . F
. . . . . M
. . . . *r'* . . . . F

2 { . . . . . F
. . . . . M
. . . . *r* . . . . F

3 { . . . . . F
. . . . . M
. . . . *r'* . . . . F

4 { . . . . . F
. . . . . M
. . . . *r* . . . . F

5 { . . . . . F
. . . . . M
. . . . *r'* . . . . F

6 { . . . . . F
. . . . . M
. . . . *r* . . . . F
. . . . *r'* . . . . F

QUATRAINS

1 { . . . . . M
. . . . . F
. . . . *r* . . . . M
. . . . *r'* . . . . F

2 { . . . . . M
. . . . . F
. . . . *r'* . . . . F
. . . . *r* . . . . M

3 { . . . . . M
. . . . . F
. . . . *r* . . . . M
. . . . *r'* . . . . F

4 { . . . . . M
. . . . . F
. . . . *r'* . . . . F
. . . . *r* . . . . M

Le Chant Royal. — Comprenait cinq strophes de onze vers, ordinairement décasyllabes, ramenant les mêmes rimes dans une même disposition. Il se terminait par un

envoi de cinq vers, presque toujours adressé à un prince, ramenant les cinq dernières rimes des strophes.

FORME DES STROPHES

F
M
F
M
F′
F′
M′
M′
F″
M′
F″

Demi-strophe ou envoi.

M
M
F′
M′
F″

La Ballade. — Formée de huitains ou de dizains et d'un envoi, la simple avait trois strophes ; la double, six.

HUITAINS

Strophes.

F
M
F
M
M
F′
M
F′

Demi-strophe ou envoi.

M
F′
M
F′

DIZAINS

Strophes.

F
M
F
M
M
F′
F′
M′
F′
M′

Demi-strophe ou envoi.

F′
F′
M′
F′
M′

L'envoi s'adressait le plus ordinairement à un prince.

Le Sonnet. — C'est, sans contredit, le plus célèbre de tous ces petits poèmes, et il est encore aujourd'hui fort en honneur. En voici les lois : il doit se composer de deux quatrains construits sur deux rimes et de deux tercets construits sur trois rimes ; le système des rimes des tercets ne doit pas être le même que celui des rimes des quatrains. Or, si nous ajoutons que tout poème commençant sur une rime féminine doit, de préférence, finir sur une rime masculine, on conclura que, pour être conforme aux lois énoncées ci-dessus, il faut, les rimes des deux tercets ne pouvant être que croisées, que les rimes des quatrains soient embrassées. Il n'y a donc que cette forme d'absolument régulière :

1er QUATRAIN . .	F M M F
2e QUATRAIN . .	F M M F
1er TERCET . . .	M′ M′ F′
2e TERCET . . .	M″ F′ M″

Quelques-unes des formes irrégulières du sonnet sont d'ailleurs excellentes.

Les poèmes en rimes tiercées (la *terza rima* des Italiens). — Ces poèmes sont d'origine italienne et présentent un très ingénieux entrelacement de rimes. Ils sont formés par une suite indéterminée de tercets, le premier et le troisième vers de chaque tercet rimant avec le second vers du précédent.

F
M
F
M
F′
M
F′
M′
F′
M′
F″
M′
F″
M″
F″
M″

Au dernier tercet on ajoute un vers final qui complète le système des rimes. Le nombre des vers est indéterminé; il est toujours égal à un multiple de 3 plus 1. Mais si on le commence sur une rime féminine, on devra désirer qu'il se termine sur une rime masculine. Dans ce cas, le nombre de vers sera égal à un multiple impair de 3 plus 1. On trouvera de charmants modèles de ces poèmes en rimes tiercées dans les œuvres de Théophile Gautier. Ce fut, croit-on, dans les premières années du XVIe siècle que la *terza rima* des Italiens s'introduisit en France.

Je n'ai rien dit de la *Glose*, de l'*Acrostiche* et de bien d'autres poèmes anciens. Je ne crois pas non plus qu'il soit utile de parler de la *Sextine*, qui ressemble au jeu des *Bouts-rimés*, si ce n'est pour rectifier encore une erreur souvent reproduite. En effet, ce petit poème, d'origine italienne, n'est pas d'importation moderne; car on trouve deux sextines dans les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Thyard, aux pages 29 et 75 de l'édition de 1555. Nous ne donnerons pas non plus les lois du *Pantoum*, très rarement employé, malgré le charme

qu'il doit à l'entrelacement poétique de deux pensées qui semblent s'appeler et se répondre. A plus forte raison ne dirons-nous rien des vers *figurés*, *lettrisés*, *rétrogrades*, ni de toutes les combinaisons de rimes, telles que la *kyrielle*, la *batelée*, la *fraternisée*, etc., dont nos aïeux se firent trop longtemps un jeu quelque peu puéril.

De tous les petits poèmes anciens que nous avons examinés rapidement, un grand nombre est aujourd'hui hors d'usage. Il n'y a pas à le regretter. Plusieurs d'entre eux, par la répétition exagérée des mêmes rimes, forcent l'esprit à une gymnastique peu digne de la poésie, quoiqu'elle atteste la merveilleuse habileté d'un poète. Ceux qui, seuls, ont survécu, sont le triolet, dont la forme est courte et piquante, et le sonnet qui peut prendre tous les tons. Amoureux et héroïque tour à tour, le sonnet a eu de hautes destinées. Quelques-uns de ceux composés par Ronsard et par du Bellay s'élèvent jusqu'aux régions les plus élevées de la poésie. Aujourd'hui le sonnet, ciselé jusqu'à la perfection, s'il n'a pas perdu sa fierté, a du moins abaissé son ambition. Dans cette charmante prison, où s'ébattent de merveilleux chanteurs, l'aigle ne peut ouvrir ses ailes : il lui faut l'espace et le ciel libre !

Nous devons nous arrêter. En quittant le domaine du poème lyrique simple, pour explorer celui du poème lyrique complexe, c'est-à-dire formé de parties lyriques diversement agencées, qui sont chacune une ode à périodes simples ou composées, nous sortirions des

bornes que doit se proposer un traité de versification. Il n'y a pas de limites précises qui séparent la métrique de la poétique, la poétique de l'esthétique et l'esthétique de la psychologie. Il faut savoir s'en poser et résister à une ascension qui n'aurait pas de fin. D'un sommet, on aperçoit les sommets plus élevés qu'on ambitionne d'atteindre; mais tous ne sont que d'humbles degrés que monte la pensée humaine. En s'élevant de l'un à l'autre on perd déjà la terre de vue, qu'on n'entrevoit qu'à peine les premières pentes du sommet inaccessible qui se dérobe dans l'infini.

FIN

TABLE

Préface. v

CHAPITRE PREMIER

Détermination du vers fondamental. 1

CHAPITRE II

De la rime et de sa fonction. 19

CHAPITRE III

Constitution théorique du vers. 43

CHAPITRE IV

De la discordance. 63

CHAPITRE V

Du vers classique. 77

CHAPITRE VI

De l'évolution rythmique. 103

CHAPITRE VII

Du vers romantique. 123

CHAPITRE VIII

Des accents toniques. 149

CHAPITRE IX

Notation musicale des rythmes. 181

CHAPITRE X

Des rythmes dérivés. 201

CHAPITRE XI

De l'allitération 217

CHAPITRE XII

De l'assonance. 239

CHAPITRE XIII

De l'enjambement 267

CHAPITRE XIV

De l'hiatus. 289

CHAPITRE XV

Du vers de différents mètres. 305

CHAPITRE XVI

Des poèmes a mouvements variés 329

CHAPITRE XVII

Des poèmes a périodes égales 347

CHAPITRE XVIII

Des périodes simples et composées. 371

Paris. — Imprimerie Vve P. Larousse et Cie, rue Montparnasse, 19

Université ... BIBLIOTHÈQUE

CORRECTION faite

Page 65, ligne première. *Au lieu de :* « Le premier élément rythmique est au second comme 1 est à 3; » *lisez :* « Le premier élément rythmique est à l'hémistiche comme 1 est à 3. »

DEC 5 1967
DEC 11 1967

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

06 JAN. 1992
06 JAN. 1992
01 OCT. 1996
15 OCT. 1996
OCT 29 1996
NOV 12 1996
NOV 12 1996
JUIN 18 2008

CE

a39003 001405769b

CE PC 2505
.B3 1879
COO BECQ DE FOUQ TRAITE GENER
ACC# 1190564